VIRGIL BRĂDĂŢEANU

TITANI AI RENAŞTERII

Editura Junimea

CUVÂNT DESPRE EROII CĂRŢII ŞI DESPRE RENAŞTERE

N-am scris o carte despre Renaştere, ci despre câţiva oameni care au reprezentat această epocă de înnoiri, de înflorire spirituală şi înfăptuiri materiale deschizătoare de drumuri, înscriindu-şi acţiunile şi operele printre valorile nepieritoare ale omenirii şi devenind prin ele nemuritori.

Am scris despre câţiva şi repede s-a constituit un volum, poate un prim volum. M-am întâlnit cu: Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo, Cristofor Columb, Erasm din Rotterdam, Rabelais, Tiţian, Giordano Bruno, El Greco, Lope de Vega, Shakespeare, Galileo Galilei, *de asemenea cu oameni din ţările noastre*: Ştefan cel Mare, Nicolaus Olahus, Mihai Viteazul, *cu cronicarii şi cu* Dimitrie Cantemir, *cu ceea ce ne-a lăsat* Brâncoveanu. *M-am întâlnit cu ei şi chem la reîntâlnire cititorii…*

Cartea cuprinde portretele spirituale ale unor mari oameni ai lumii, câţiva dintre cei care au ilustrat un fenomen cu implicaţii universale şi perspectivă

nelimitată. Printre ei şi alţii s-a definit în istoria umanităţii o epocă, iar în existenţa umană s-a confirmat, odată mai mult, posibilitatea titanismului.

Gândurile şi acţiunile îndrăzneţe, descoperirea de pământuri sau de sisteme cereşti, inventarea de mecanisme sau instrumente, într-un cuvânt opera savanţilor, filosofilor, tehnicienilor renascentişti, a navigatorilor, pictorilor, sculptorilor, arhitecţilor, scriitorilor a reprezentat o uriaşă contribuţie, omenirea fiindu-le îndatorată pentru ceea ce au adus la vremea lor şi pentru ceea ce a determinat contribuţia lor. Însemnătatea lor este istorică, ei neputând fi înţeleşi şi apreciaţi în afara istoriei; unii însă n-au rămas numai prin contribuţia într-un domeniu sau altul, prin raportarea la o epocă sau alta, ci prin însăşi opera lor, vie şi astăzi.

Nimeni nu-l va aprecia pe Moise *–, capodoperă în marmură a lui Michelangelo, privindu-l strict prin prisma a ceea ce a însemnat atunci. N-ar putea-o face pentru că nu-l lasă însuşi* Moise*, adică geniul sculptorului transmis operei de artă. La iei se petrec lucrurile în faţa madonelor lui Rafael, a marilor compoziţii murale de la Vatican, şi nu altfel, în raport cu arta lui Leonardo da Vinci sau cu ceea ce fac să se*

simtă operele lui Tiţian sau El Greco. San Pietro in Vaticano *a fost şi este o capodoperă, există independent de timp şi e nemuritoare, la fel cum sunt de permanentă vibraţie contemporană, ideile penetrante ale umanistului Erasm, zguduitoarele tragedii ale lui Shakespeare sau încântătoarele sale comedii, piesele lui Lope de Vega*.

Prin erudiţie şi multilateralitate, prin îndrăzneală şi capacitate de a activa, ei exprimă forţa individualităţii, concretizează prin ci înşişi ideea atât de proprie Renaşterii. Epoca stimulează individualitatea creatoare de bunuri, deschizătoare de drumuri, capabilă să înscrie realizările determinante ale progresului pe toate planurile; este accepţia nouă, constructivă, pe care o promovează Renaşterea. Ideea, se ştie, nu lipsise Evului Mediu, ea avea însă dominant ca sursă dorinţa de afirmare, interese pronunţat personale şi ca modalitate lupta armată. Renaşterea acreditează ideea individualităţii, a capacităţii excepţionale puse în slujba oamenilor, a progresului tehnico-ştiinţific, a înfrumuseţării vieţii. Tipul de erou renascentist este reprezentat de individualitatea puternică, de personalitatea care se confirmă în acţiuni îndrăzneţe şi folositoare

oamenilor, în creaţiuni perfecte având ca obiect şi model omul, o umanitate văzută în realitatea ei şi cu perspectiva desăvârşirii. De aici, din perspectiva aceasta, a lui „plus infinit”, rezultă nemurirea unor opere create în acea vreme, rezonanţele lor în fiecare univers uman contemporan, capacitatea inepuizabilă în timp de a emite energii şi de a îmbogăţi astfel spiritualitatea omenirii.

Determinată de afirmarea unor noi modalităţi de producţie şi de existenţă socială, ideologia renascentistă s-a disociat, s-ar putea spune revoluţionar, de concepţii învechite, dar totodată şi-a asociat valori perene redescoperind viul gândirii şi al creaţiilor antichităţii, a valorificat într-o nouă perspectivă înfăptuiri din Evul Mediu şi şi-a înscris energic şi original contribuţia la evoluţia omenirii. Astfel s-a definit Renaşterea, o perioadă de maximă a umanităţii, una dintre acelea care atestă în apogeu capacităţile ei creatoare şi se impune ca un masiv, cu culmile sale, în lanţul istoriei. Vii prin valorile de impuls purtate de înfăptuiri şi de pilda înfăptuitorilor, sunt depozite lăsate de timpuri, în care pe multiple planuri excepţionalul a devenit curent şi perfecţiunea o realitate. Renaşterea, rezultat al condiţiilor specifice

dintr-o anumită vreme, constituie o dimensiune a contemporaneităţii şi a viitorului prin tot ceea ce a dat şi mai poate da omenirii.

Unele consideraţii asupra fenomenului însuşi vor fi poate de natura să reînvie cititorilor cunoştinţe pe care le au sau sigur că le-au avut cândva, să trezească interesul pentru noi planuri şi perspective. De altfel şi aici se întâlnesc aspecte încă insuficient clarificate, controversate, unii nu se sfiesc să spună chiar că n-a existat o Renaştere, că ceea ce numesc oamenii astfel şi se mândresc că geniul uman a produs-o, nu e un stadiu efectiv nou, o epocă revoluţionară pe planul spiritualităţii, ci o prelungire în degringoladă a Evului Mediu. Deci că nu ar fi vorba de preluarea şi dezvoltarea unor valori efective ale Evului Mediu, fapt care s-a produs în Renaştere, ci de decădere. Or, cu ce ar putea să se identifice această decădere decât cu tot ceea ce a înfăptuit, a adus nou, a sporit sau a statornicit Renaşterea. Aşa-zisa degringoladă nu ar putea fi susţinută decât în raport cu ceea ce era antiuman în ideologia şi practicile medievale, cu suma interdicţiilor canonizate afectând viaţa oamenilor: intoleranţa, autoritatea impusă şi indiscutabilă, desconsiderarea individului. Sunt opinii fără temei, ca

şi cele care subestimează Renaşterea, admirabila revoluţie care a redat lumea omului şi pe om lumii, a dus către eliberarea gândirii, cunoaşterea universului şi stăpânirea naturii.

Renaşterea se produce ca un act de impulsionare a umanităţii şi de afirmare a omului, ea înfloreşte ca o epocă de antropocentrism, de izbândă a raţiunii împotriva dogmatismului, de cunoaştere prin experiment, nu prin revelaţie. Istoric se poate vorbi de rădăcinile procesului aflate în Evul Mediu, de o epocă pregătitoare, aşa-numită a Prerenaşterii, apoi de una deplină, de apogeu, aceea din secolele al XV-*lea şi al XVI-lea. Cu cauze istorice relevabile, Renaşterea apare ca necesitate în dinamica umanităţii, legată evident de evoluţia forţelor de producţie, de afirmarea, pe plan material şi spiritual, a unor categorii, sociale care asal*tează *citadelele feudale spre a-şi impune vederile şi felul de trai convenabil. Determinată de cauze subiective, proprii unei epoci, Renaşterea ne apare totodată ca un act în procesul de înnoire, de amploare universală şi cu frecvenţă ciclică, pe care-l trăieşte lumea. Există în istoria omenirii momente, mai bine-zis etape, de maximă potenţare a capacităţilor, de convertire a*

acumulărilor în noi valori, marcate de contribuţia geniului uman aflat sub tensiunea unor energii constituite în secole şi dezlănţuite atunci spre a înscrie culmea de la care se va putea pleca spre altele.

Dacă economic-social, Renaşterea este legată de afirmarea burgheziei, mai larg, să spunem general uman, reprezintă necesitatea regenerării, cu caracter de lege în evoluţia omenirii. Acest fapt explică amploarea fenomenului şi energiile angrenate, planurile afectate şi modalităţile de manifestare. Care a fost momentul anterior în existenta umană, care a fost etapa în care acumulări s-au convertit, cu valoare de nou şi cu perspectiva eternităţii? Sigur „secolul lui Pericle", adică ceea ce înţelegem îndeobşte prin perioada numită astfel, ca şi perioada care i-a urmat, elenistică, de asemenea operă a geniului elen, în care Grecia antică l-a dat lumii pe Aristotel, al cărui spirit larg cuprinzător a îmbogăţit gândirea umanităţii prin contribuţii originale, prin observaţii profunde, prin experimente esenţiale. Filosoful, om de ştiinţă, autorul unor tratate de logică, politică, de istorie naturala, de fizică, fondatorul şcolii peripateticiene, consideră just materialitatea lumii şi relevă evoluţia ca pe un proces către inteligenţă. Gândirea lui

Aristotel (*384* – 322 *î.e.n.*) *a fecundat gândirea lumii şi în raport cu ea s-au definit poziţii, plecând de la ea s-au înscris noi contribuţii, aşa precum puncte de vedere eronate au frânat pentru o vreme, au limitat perspective. În epoca revoluţiei tehnico-ştiinţifice contemporane împlinim pe acest plan Renaşterea care a implicat în egală măsură ştiinţa şi tehnica, literele, artele*; *secolul nostru înfăptuieşte, într-o viziune proprie şi cu o tehnică superioară, destule proiecte aparţi*nând *secolelor al XV-lea şi al XVI-lea, dacă ar fi vorba numai de spectaculoasele proiecte legate de zbor, avioane sau rachete, în spaţiul terestru sau în cel cosmic. Suntem sub semnul Renaşterii prin înaltele valori umaniste care tind să se afirme tot mai larg, să se impună ca permanenţe ale existenţei, a umanismului îmbogăţit cu noi valenţe şi semnificaţii în lumea socialistă unde se poate spune că începe o* nouă *Renaştere a omenirii.*

Renaşterea a început în Italia şi în destul de scurtă vreme a cuprins o mare parte a Europei, fiind în cele din urmă un fenomen nu numai al continentului. A devenit un moment al lumii prin efectul asupra omenirii, prin idealurile renascentiste de umanitate. A început în Italia pentru că în

peninsulă au existat, înaintea celorlalte regiuni ale Europei, condiţiile economico-sociale propice, aşadar, pentru că aici forţele productive în ascensiune au fost în situaţia să-şi afirme obiectivele şi să-şi proclame idealurile. Energia unei clase noi, care-şi îndeplinea rolul istoric, a avut aici, în Italia, condiţia de a se nutri din energia lumii şi a o activiza. Clasa atunci purtătoare a noului şi-a afirmat ideologia şi a propus valori, în ultimă instanţă un nou mod de existenţă, cu convingere şi capacitate de contaminare, reluând creator, în raport cu epoca, dar cu perspectiva umanităţii, valori create cu aceeaşi perspectivă, într-un alt mare moment al existenţei omenirii, în apogeul antichităţii.

Energiile lumii care trebuia să se reînnoiască au fost reînviate mai întâi pe pământul plin de istorie al Italiei, pe locurile în care gloria Romei era o realitate prin valori care rezistaseră vremii. Vestigiile au devenit chemare către un tezaur care aştepta ca redescoperit să se înscrie dinamic în contemporaneitate. Valorile antice, stadiul înalt la care ajunsese atunci gândirea şi capacitatea de creaţie umană, puteau să devină în mecanismele istoriei o rampă de lansare. Ţinute sub obroc sau

deformate de scolastica medievală, trebuiau redate aşa cum fuseseră în realitate, în litera şi sensul lor, folosite în cazul conservării integrale ca şi prin deducţie. Parţial considerate şi de multe ori deformate în Evul Mediu, filosofia, ştiinţa, arta antichităţii devin rezervorul către care se îndreaptă umaniştii spre a-i face să alimenteze epoca lor şi a da temeiuri de depăşire în noile împliniri. Renaşterea s-a produs în anume condiţii istorice, e drept, a fost declanşată de ascensiunea unei anumite clase, dar s-a ridicat la modalităţile de existenţă ale individului şi ale colectivităţii, a abordat şi a dat direcţii pozitive de gândire şi de rezolvare în probleme vitale. „Renaşterea – observa Andrei Oţetea – a pus cele mai arzătoare probleme cu privire la organizarea societăţii şi la drepturile omului. (...) *Renaşterea s-a dovedit un excelent reactiv pentru a măsura tendinţele dominante ale unei epoci. Ideea pe care istoricii unei generaţii şi-au format-o despre Renaştere a fost în fond totdeauna determinată de încrederea pe care au acordat-o sau au refuzat-o progresului uman*".

Pe plan material Renaşterea este una cu revoluţia tehnică, cu sumedenia de invenţii, de aparate şi agregate de natură să faciliteze munca,

viaţa. Este o epocă de lărgire a cunoştinţelor, de intensificare a comerţului, a construcţiilor; acum se creează fel şi fel de maşini, se dezvoltă industria, navigaţia şi aşa mai departe. Renaşterea are ca obiect şi ca raţiune omul, ca ideal perfecţionarea sa şi-a lumii pentru el, de aceea pune în drepturile sale raţiunea. Nimic nu se justifică şi nicio confirmare nu este reală decât în raport cu omul, totul se creează prin muncă şi se află prin căutare, de la cauză la efect, cunoaştere confirmată de experiment. În lumea, posibil de desăvârşit prin munca omului, a cărui creaţie este în primă şi ultimă instanţă civilizaţia, aşadar în viziunea renascentistă asupra lumii, în opoziţie cu aceea clerical medievală, alta este perspectiva ştiinţei, alta natura şi raţiunea artei. Ştiinţa reprezintă rezultatul căutării de-a explica natura, fenomenele ei, de la cele simple la cele complexe, deci al cercetării naturii şi studierii omului, al dobândirii de cunoştinţe prin studiu la obiect şi experiment, al sistematizării cunoştinţelor. În spiritul bunelor tradiţii antice, omul de ştiinţă nu mai este doar comentator de cărţi, el este un cercetător al naturii, un experimentator şi un creator, omul de ştiinţă este şi mecanic.

Pătrunderea şi redarea universului uman, zugrăvirea frumuseţii sale, reale şi posibile, umanitatea şi idealul de umanitate fac obiectul artei*, devenită îndemn la perfecţionare umană, elogiu al vieţii, chemare la existenţă deplină. Odată cu Renaşterea reîncepe în artă un cântec al vieţii; ca maxim posibilă expresie a frumuseţii umane, în pictură apare nudul, corpul liber, cu forţa bărbătească şi tandrele împliniri feminine. Aşa precum altă dată, în antichitate, artiştii îi reprezentau pe zei prin oameni, creatorii de artă din Renaştere pictează sau sculptează oameni chiar atunci când tematic reprezintă sfinţi sau eroi biblici. În imagini nu mai sunt concepturi, ci realităţi, femei frumoase, înnobilate prin bogăţia universului interior, ca Ana a lui Leonardo, tinere mame florentine sau romane, ca madonele lui Rafael, eroi reprezentând tinereţea biruitoare, ca* David *al lui Michelangelo. Sunt oameni pentru că aşa îi concep şi îi doresc contemporanii. Având ca model antichitatea, creaţia artistică năzuieşte către perfecţiune în armonie şi se apropie mai mult decât oricând de dezideratul dintotdeauna în perioada de apogeu a Renaşterii, când* creează *Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tiţian, cei care prin*

operele lor dau sentimentul desăvârşirii.

Renaşterea s-a produs şi în Franţa, fiind ilustrată de un Rabelais sau Montaigne, având în regele Francisc I un animator. În Spania a strălucit prin Cervantes, prin Lope de Vega sau El Greco, în Anglia prin Thomas Morus şi William Shakespeare, în Ţările de Jos prin Erasm din Rotterdam, în Polonia prin Nicolaus Copernic, în Ungaria şi în Imperiu prin Nicolaus Olahus (*Românul*), *în Ţările Române prin oameni de seamă ca Ştefan cel Mare, Petru Rareş şi Mihai Viteazul, prin strălucite opere artistice, prin factura umanistă a scrierilor cronicarilor, prin opera lui Dimitrie Cantemir, a avut ecou în epoca brâncovenească.*

*Renaşterea a cuprins toate domeniile activităţii umane, literatura, arta, ştiinţa, oamenii ci au fost multilaterali, îmbi*nând *pregătirea umanistă cu disponibilitatea cultivată prin cercetare, descoperiri şi creaţii* 3 n *domeniul ştiinţific, tehnic, ca şi în cel artistic sau în acela al ştiinţelor naturii. Impresionant exemplu, devenit clasic, de universalitate, îl constituie Leonardo da Vinci. Dar sculptor, arhitect şi inginer, pictor şi poet a fost şi Michelangelo, precum arhitect şi inginer a fost şi cel care a stabilizat în clasic pictura*

Renaşterii, „divinul” Rafael. Omul de ştiinţă Galileo Galilei, autorul unor contribuţii fundamentale în domeniul fizicii şi al mecanicii, astronom renumit, a fost totodată *mecanic şi unul dintre creatorii prozei clasice italiene. Exprimând într-o epocă dinamică energiile acumulate ale umanităţii, oamenii Renaşterii au fost oameni de acţiune, indiferent de domeniul în care s-au manifestat. Ei constituie constelaţia cea mai strălucită din câte cunoscuse omenirea până atunci.*

Renaşterea a eliberat de cătuşele scolastice gândirea, a emancipat-o de false rigori şi de temeri, ceea ce a făcut să-şi regăsească sursele, făgaşul şi modalităţile ştiinţa, iar arta să redevină a oamenilor, despre oameni şi pentru bucuria oamenilor. Renaşterea a deschis o nouă epocă omenirii, epoca modernă, i-a dat impuls pentru împlinirea ei prin descoperiri de noi pământuri pe Terra şi de adevăruri în univers, prin nenumărate invenţii, de la mecanică fină (*ceasornice, sextante*) *la ciocane care ar putea fi considerate pneumatice, roţi dinţate şi sisteme de transmisie, maşini complexe tot mai perfecţionate* etc. *De asemenea, a înzestrat umanitatea cu surse de energie spirituală, tezaur de frumuseţe, cum sunt operele pe care le-a păstrat în literă tipografică prin*

invenţia lui Guttenberg sau cele create în culoare, pe pânză, pe lemn sau în frescă, cele cioplite în piatră sau modelate în argilă şi turnate în bronz, prin frumuseţile arhitectonice. Despre ceea ce a însemnat Renaşterea, despre *nemurirea creaţiilor sale vor vorbi şi operele titanilor evocaţi în cartea acum deschisă.*

N-am vrea să rămână cumva impresia că epoca a fost sinonimă cu perfecţiunea, că o omenire frumoasă, chiar fericită, s-a bucurat din plin de viaţă, că a domnit armonia şi s-a manifestat pretutindeni nobleţea umanismului renascentist. N-a fost desigur aşa şi mulţi oameni, de rând şi nu puţini dintre cei care s-au distins printre semeni, au avut de suferit. Umanismul a propus ideea păcii, au militat pentru ea convingător spirite luminate, dar războaiele au continuat, au cunoscut motive şi forme noi, au devenit mai ample, mai sângeroase. Cu rol stimulator în creaţia arhitectonică, în pictură şi în sculptură, prin operele comandate şi finanţate spre gloria ei, biserica se manifestă ca opozant faţă de tendinţele înnoitoare, se opune gândirii libere, cunoaşterii ştiinţifice a adevărurilor lumii reprimind tot ceea ce considera contrar intereselor sale. Intoleranţa este violentă şi rugurile fumegă în secolele de apogeu ale Renaşterii.

În anul 1600 a fost ars pe rug un titan al Renaşterii: Giordano Bruno, iar în 1633 a fost ameninţat cu rugul Galileo Galilei. Aşadar, oamenii au continuat să fie hăituiţi şi ucişi pentru convingerile lor, să fie puşi la „index", ei şi opera lor, bunăstarea a fost departe de a se fi instalat în lume. Renaşterea, epocă revoluţionară, căreia îi este proprie lupta, trebuie cuprinsă în realitatea dominată de mari înfruntări şi nelipsită de contradicţii, totodată în perspectiva fenomenului, cu nesfârşită capacitate de combustie, de penetrantă în timp.

LEONARDO DA VINCI

Cel pe care azi lumea îl cunoaşte mai cu seamă în calitatea sa de pictor, de creator al *Giocondei*, la vremea sa a dat dezlegări şi a deschis posibile drumuri în aproape toate domeniile care i-au trezit interesul, şi n-a fost domeniu însemnat al activităţii umane care să nu-l fi interesat. Din păcate, circumstanţe nefavorabile, de care sunt vinovaţi şi oameni şi vremi, au făcut ca mult prea puţin din capacitatea creatoare a acestui geniu să se transfigureze în creaţii concrete. Şi, totuşi, puţinul acesta este atât de deplin într-un domeniu sau altul, încât integralitatea îl trece printre titani. Rămâne însă

de neşters faptul că descoperiri epocale, proiecte măreţe, de pe atunci realizabile, au trecut neobservate sau n-au fost luate în seamă, că uriaşa sa capacitate a fost minimalizată pretinzându-i-se frecvent minore îndeletniciri. El care gândea să deschidă omului căi în văzduh, pe ape şi sub ape, care năzuia la înfăptuiri de amploare, destinate mulţimilor, de natură să le îmbunătăţească traiul, a trebuit să îşi irosească inventivitatea şi energia, să piardă zile, luni şi ani pentru a proiecta şi a executa decoruri şi maşinării menite să-i distreze pe înalţii săi patroni.

Ştia cum ar fi putut să folosească forţa hidraulică, scria un tratat despre ape, dar de cerut i se cerea cel mult să conceapă fântâni care să înfrumuseţeze grădina unui palat sau al altuia. Ca inginer a avut proiecte de ameliorare a solului şi-a apelor, a fost un mare arhitect, dar nici inginerului nici arhitectului Leonardo da Vinci nu i s-a dat de lucru pe măsura geniului său. Nici chiar pictorului, situaţie de necrezut, el fiind artistul care în pictură deschisese perspective şi statornicise modalităţi, convertise în opere de marcată originalitate acumulări ale picturii ca gen, ducând-o la un stadiu superior. La Roma, în timpul pontificatului lui Leon al X-lea,

confraţilor săi li se cerea şi li se dădea posibilitatea să-şi valorifice capacitatea de arhitecţi în cel mai mare locaş al creştinătăţii: *San Pietro în Vaticano*, iar cea picturală prin amplele opere în frescă destinate capelelor sau „stanzelor” de la Vatican, iar lui i se oferea, prin bunăvoinţa fratelui papei, să proiecteze un grajd şi să execute oarecare portrete. Lui, marelui Leonardo da Vinci, de la care învăţase Rafael şi nu numai el; lui, pictorului care înaintea lor înscrisese o capodoperă în frescă prin *Cina cea de taină*.

Este drama pe care a încercat-o sufletul de nesfârşită sensibilitate a acestei fiinţe înzestrate cu o minte fără pereche, este amărăciunea tot mai mare de a şti câte se irosesc şi cât de mult ar fi putut însemna ele pentru omenirea vital interesată să le aibă.

Legându-se cu bunele practici ale antichităţii, aşa cum făcuse atunci mintea deschisă spre universalitate a lui Aristotel, Leonardo da Vinci s-a bizuit înainte de toate pe observaţiile sale şi pe experiment, producând efectiv valori într-o lume în care până nu de mult a fi om de ştiinţă însemna a fi comentator de cărţi. E drept că se manifestau astfel şi autentice capacităţi, care comentau valori spre a le reda omenirii şi a contribui la progresul gândirii, al

spiritualităţii umane. Aceştia din urmă însă nu erau mulţi, de aceea se ajunsese la un soi de pedanterie departe de esenţa umanismului.

Se făcea simţită aroganţa ştiutorilor de limbi clasice, mai cu seamă de latină. Atitudinea s-a produs în raport chiar cu un om cu înzestrarea lui Leonardo da Vinci care, „senza lettere”, nu ştia că ei latina sau greaca spre a comenta producţiile antichităţii. Nu ştia latina ca cei de la Academia platoniciană din Florenţa, nu era gata să despice – cum s-ar spune – firul de păr în patru, în legătură cu vreun text mai mult sau mai puţin cunoscut, dar putea să vadă ceea ce scăpa îndeobşte altora, să descopere frecvenţe, să experimenteze şi să tragă concluziile sale, de natură a deveni prin calitatea lor de adevăr imuabil ale epocii şi – mai mult – ale lumii. Aşa au fost şi cele observate, gândite şi expuse de Leonardo da Vinci în domeniul astronomiei, care-i dau printre moderni calitatea de precursor în revoluţionarea gândirii asupra cerului şi a pământului.

Autor de proiecte în domeniul deplasărilor autopropulsate pe pământ, în aer, sub apă, dacă ar fi fost susţinut materialiceşte în realizarea proiectelor sale ar fi izbutit, prin experimentarea modelelor

proiectate, să înfăptuiască prototipuri utile. Şi chiar dacă n-ar fi ajuns el să zboare cu unul din tipurile „păsării uriaşe”, visul pe care se pare că l-a împlinit totuşi omenirea erei noastre ar fi izbutit, cine ştie câţi ani mai devreme, să se desprindă de pământ printr-un aparat mai greu ca aerul, cu mijloacele aflate la bord. Dar aşa a fost nevoie ca patru secole să treacă pentru ca proiectele lui să-şi găsească realizarea.

Matematicianul a înţeles importanţa formulelor şi-a cifrelor, ca expresie a unor posibile şi până la urmă necesare frecvenţe în activitatea creatoare. Pictura, ca şi mecanica însemnau pentru el materializarea rezultantelor stabilizate în principii sau formule, creaţia sau realizarea implicând transpunerea desăvârşită. El pare să fi avut formula care face ca în stricta delimitare a entităţii să dispună infinitatea de particule şi de straturi din care se constituie artistic opera. Pictura sa duce către energia care se numeşte viaţă şi pe care o reprezintă într-o integralitate armonioasă opera. Artistului îi stătea alături omul de ştiinţă, în primul rând anatomistul, cel care practicase disecţia spre a cunoaşte în amănunt tot ceea ce este dedesubtul pielii, al înfăţişării. El a căutat şi aici cauzele, a simţit nevoia să stabilească

relaţii, să-şi explice ceea ce vede, să pătrundă şi să stăpânească mecanisme, să cunoască procese.

Pictorul poseda, ca om de ştiinţă, optica, iar cunoştinţele de botanist şi de chimist îl ajutau să caute culori noi, să folosească în combinarea lor tehnici până la el necunoscute. Nici în acest domeniu n-a avut însă condiţii, altfel nu s-ar fi pierdut capodopera care avem toate temeiurile să credem că a fost *Bătălia de la Anghiari*, transpusă într-o nouă tehnică pe pereţii sălii de consiliu a palatului Senioriei din Florenţa. S-a pierdut din pricina grabei celor care, după ce plătiseră, voiau să aibă cât mai curând fresca.

Cunoştinţele constructorului privind rezistenţa materialelor şi dinamica, de asemenea ale celui care-şi făcuse din observarea vieţii şi a vieţuitoarelor obişnuinţă a existenţei, l-au ajutat să conceapă şi să execute „Colosul”, statuia ecvestră a lui Francesco Sforza, şi ea se pare capodoperă a artei sculpturale, pentru care nu s-a găsit însă bronzul necesar turnării înainte de a fi distrusă de ostile franceze încartiruite în Milano.

S-a născut la Vinci, în apropiere de Florenţa, la 13 aprilie 1452, ca fiu nelegitim al lui Piero, descendent dintr-o veche familie de notari, şi al

Caterinei, o tânără şi frumoasă ţărancă. Se ştie că notarul din Vinci, tatăl lui Piero şi bunicul lui Leonardo, a luat copilul pe lângă casă, nu însă şi pe mamă, Caterina nefiind o partidă corespunzătoare pentru fiul destinat să devină notar, ca şi înaintaşii săi. Copilul a crescut. În preajma unor oameni la care n-avea cum să găsească afecţiune, de altfel după afecţiune avea să tânjească întreaga viaţă, nefiindu-i dat bună vreme să se bucure de dragoste sau adevărata prietenie. Le-a întâlnit târziu, spre sfârşitul ei, atunci când Francisc I, rege al Franţei, i-a arătat afectuoasă preţuire, iar Francesco Melzi a manifestat faţă de maestrul său, marele Leonardo, sentimente apropiate de cele filiale.

La ai săi a avut puţinul de trebuinţă, clar nu s-ar putea spune că a avut o familie. În cei 4 ani petrecuţi la Vinci, apropiat nu s-a simţit decât de unchiul Francesco, pe care onorabilii notari nu-l priveau cu ochi buni. Într-o familie laborioasă, totdeauna preocupată de rezolvarea unor pricini aducătoare de câştig, Francesco era interesat de altele. Leonardo îl îndrăgise, afecţiunea era reciprocă şi peste ani unchiul avea să-l facă moştenitorul său, în timp ce ser Piero, tatăl, nici măcar nu-l va trece pe primul născut

în testament. Copilul, apoi adolescentul Leonardo, simţise că poate comunica cu unchiul altfel decât cu ceilalţi, gata de sentinţe, puţin dispuşi să asculte, să răspundă problemelor pe care, cu mintea sa iscoditoare, şi le punea. Francesco singur ştia tot ceea ce se întâmpla cu tânărul, ce gândea, ce mai descoperise în aparentele sale hoinăreli, ce îl interesa, ce i se părea frumos şi ce nu. Un univers uman prindea viaţă sub ochii acestui om înţelegător, cu tact, şi în procesul acesta el a jucat un rol demn de reţinut.

Calităţile tânărului n-aveau cum să treacă neobservate, fusese frumos copilul şi tot frumos era adolescentul înalt, cu păr blond şi ochi albaştri, cu silueta elegantă şi pas mândru. Tatălui, ca şi celorlalţi, le făcea plăcere să-l vadă, de asemenea îi surprindea, plăcut de cele mai multe ori, inventivitatea în joc, dexteritatea în diferitele îndeletniciri ale casei şi mai ales uşurinţa manifestată în desene şi modelaj. Avea mâini de aur, dar unchiul Francesco ştia şi ce minte conducea aceste mâini, simţea în nepotul său ceea ce era făcut să fie. Leonardo a avut în el un sprijin, l-a susţinut chiar atunci când nu mai era de mult copil, iar pe unchiul Francesco nu-l mai avea aproape zi de zi.

Dintre manifestările băiatului, cu o sumară educaţie şcolară, dar cu o sete nepotolită de cunoaştere, desenele erau de natură să atragă atenţia îndeosebi. Înclinaţia sa părea să fie atât de categorică, încât, în ciuda tradiţiei familiale, care îl destina notariatului, tânărul este trimis la Florenţa în atelierul lui Verrocchio, pictor, sculptor şi giuvaiergiu renumit, artist cu preocupări inginereşti, a cărui apreciere a desenelor lui Leonardo cântărise greu în hotărârea lui ser Piero. În 1466 figurează printre învăţăceii lui Verrocchio, clin rândul cărora aveau să se ridice artişti de prima mână. El, Leonardo da Vinci, Perugino (Pietro Vanucci) şi Lorenzo di Credi. Atmosfera de lucru clin atelier, preocupările multilaterale ale meşterului care primea deopotrivă comenzi de picturi, sculpturi, de prelucrare a metalelor şi chiar de armament, răspundea cum nu se poate mai bine dorinţei de a şti cât mai mult a tânărului, îi stimula imaginaţia şi-i exersa mina. Lui Verrocchio i-a fost îndatorat nu numai pictorul Leonardo da Vinci, ci şi sculptorul, de asemenea inginerul care va deveni, meşterul sau fiind, se ştie, artist şi inginer totodată. Cele adunate prin observaţii la Vinci, gândurile unor înfăptuiri folositoare oamenilor, care se născuseră

acolo, începeau să-şi găsească aici, în atelierul lui Verrocchio, posibile făgaşuri. A învăţat, şi-a arătat destoinicia şi după şase ani a devenit membru al Corporaţiei pictorilor din Florenţa, ceea ce atesta o anume capacitate recunoscută tânărului, acum de 22 de ani. Apartenenţa la corporaţie îi dădea o oarecare independenţă, fapt care îl face să înceapă a-şi semna picturile.

Care va fi fost prima sa operă semnală nu se ştie, în orice caz cea dintâi ajunsă la noi este *Peisaj toscan* (1473), viziune asupra frumuseţilor pământurilor natale. Privit de undeva, de pe o înălţime, peisajul toscan se desfăşoară cu ritmurile sale poetice, unduitor şi parcă nesfârşit în frumuseţe. Fixează imaginile copilăriei, locurile atât de bine cunoscute lui, acolo unde descoperise şi începuse să înţeleagă lumea. Desenul în peniţă, aflat azi la Galeria Uffizi din Florenţa, îl arată nu numai posesor al unei tehnici, ci şi al unei viziuni exprimând o concepţie asupra lumii, a vieţii căreia îi asociază în frumuseţe dinamica, sugerată în peisajul său prin acea energie pe care Leonardo da Vinci, simţind-o proprie existenţei, a căutat-o pretutindeni spre a o valorifica în creaţii spirituale sau utilităţi materiale. Pictorul se manifestă

în spiritul Renaşterii, are drept câmp de observaţie şi model natura; nu se mulţumeşte să o observe doar şi să o imite, caută să o pătrundă şi să o înţeleagă, să ajungă la resorturile intime şi să stabilească relaţiile specifice, pornind pe un drum de-a lungul căruia se va ridica la măiestrie.

Florenţa s-a arătat pentru el – cu sensibilitatea sa extremă – obosită şi suspicioasă în opulenţa ei, prinsă într-un soi de mulţumire de sine sentenţioasă. Florenţa, patria sa, i-a ridicat bariere în afirmare şi i le-au ridicat mai cu seamă – paradoxal – oameni ai Renaşterii, umanişti, pretinşi, dar şi autentici, lui, lui, celui ce avea să reprezinte strălucit Renaşterea la dimensiunile nu ale regiunii, ci ale umanităţii. Amintim că pentru cercurile, atinse de pedanterie, ale umaniştilor academici, ale celor din jurul lui Lorenzo Magnificul, era un om „senza lettere”. Şi cu toate că Leonardo îşi depăşea nu numai semenii, ci şi secolul, că avea calităţi admirabile, că era frumos, elegant şi agreabil, că era călăreţ desăvârşit şi curajos, că avea putere să îndoaie cu mâinile o potcoavă, că mânuia cu virtuozitate spada, că dovedea talent pentru compoziţii muzicale, iar vocea îi era mai mult decât plăcută, că, pe scurt, se manifesta prin toate cuceritor,

la Florenţa nu i s-au deschis drumuri pe măsura calităţilor sale. Ar fi fost altfel poate dacă tânărul s-ar fi arătat gata să primească bunăvoinţa cu atitudinea aceea menită să placă binefăcătorului. El n-a făcut-o de aceea florentinul a fost atâta vreme departe de Florenţa, iar fiul Italiei şi-a trăit ultimii ani şi a murit pe alt pământ decât al patriei sale.

În atelierul lui Andrea di Cione – zis Verrocchio – Leonardo1 şi-a însuşit elementele de bază ale meseriei şi totodată şi-a cultivat gustul pentru frumos. La această academie practică de artă s-a dez. voltat intelectual, a învăţat pictură, sculptură, lucrul în bronz, totodată şi-a făcut educaţia muzicală; a câştigat cunoştinţe, şi-a confruntat părerile. I-a datorat mult lui Verrocchio înainte de toate ca pictor, deoarece l-a învăţat ce preţ are finisarea, maestrul l-a luat alături; i-a dat posibilitatea să lucreze chiar la o operă a sa, *Botezul Domnului* (1475 – 1476), tablou aflat azi" la Galeria Uffizi, în care îngerul din stânga şi o parte a peisajului îi aparţin aproape cu siguranţă lui Leonardo da Vinci. S-ar părea că şi în alt tablou, *Adoraţia pruncului*, al lui Verrocchio, există o parte – peisajul şi îngerii – pictată de Leonardo. În orice caz, istoricii de artă se referă la influenţa reciprocă a profesorului şi

elevului, primul având de partea sa experienţa, al doilea geniul. După ce l-a învăţat meserie pe tânărul care când venise la el picta fără a şti însă cum să o facă, după ce l-a înarmat cu cele ce ţin de profesionalitate, Andrea di Cione a simţit stimulator impulsul pe care era firesc să-l dea prezenţa unei individualităţi cu totul deosebite, cum era acea a lui da Vinci. În acelaşi timp şcoala maestrului său se face simţită de la primele la cele din urmă creaţii ale lui Leonardo, de la figura de-o inspirată frumuseţe a îngerului din tabloul lui Verrocchio, până la enigmaticul chip al lui Ioan Botezătorul. Se spune că „zâmbetul" caracteristic marilor opere leonardeşti duce cu gândul la schiţa de zâmbet de pe statui ale lui Verrocchio. Înseamnă că maestrului îi datorează nu numai grija pentru amănuntul finisării, ci şi strădania de-a pătrunde, a cuprinde şi a reda universul spiritual uman, pentru că nici zâmbetul Anei, nici al Giocondei şi nici al lui Ioan nu exprimă altceva.

Formarea pictorului Leonardo da Vinci s-a produs, aşadar, de-a lungul unui deceniu, din 1466, când intră în atelierul lui Verrocchio şi până în anii 1475 – 1476, când meşterul îl socoteşte capabil să-i fie colaborator. Maturizarea se produce repede, dovadă

originalitatea viziunii şi siguranţa execuţiei în *Buna vestire*, unde a pictat un gingaş chip de fată, o frumuseţe feciorelnică, senină, în aşteptarea tainei devenită pentru ea miracol. Aceleiaşi perioade de început îi aparţine *Madona* de la Ermitaj, din Leningrad, imagine a unei fericite maternităţi. Mai înainte însă, în 1481, la comanda călugărilor mănăstirii San Donato, începuse o compoziţie urmărind să redea *închi*narea *magilor*. Este lucrarea care, chiar neterminată, în stadiul de eboşă, aşa cum se găseşte la Uffizi, marchează nu numai maturitatea pictorului, ci şi un moment în evoluţia ca artă a picturii. Leonardo da Vinci, în jurul a 30 de ani, este pregătit nu numai să-şi înscrie creaţiile printre capodopere, ci şi să dea direcţii în pictură.

Călugării de la San Donato se plâng că treaba merge încet, dar Leonardo lucrează cu imperturbabilă profesionalitate; gândeşte îndelung, compune în minte şi apoi schiţează, are de înscris într-o compoziţie strictă mişcarea unei mulţimi, în raport cu punctul central reprezentând pruncul. Execută studii de copii, oamenilor le urmăreşte mişcarea şi şi-o reprezintă prin nuduri, trece apoi la compoziţie, fixează participanţii, vede oameni şi animale, îi distribuie în

planuri diferite, stabileşte şi revine până ce ajunge la admirabila eboşă, operă de referinţă în arta picturală, chiar în acest stadiu, prin varietatea, până atunci poate fără pereche, a ritmurilor, prin dinamica de o irezistibilă energie a tabloului, în care totul tinde către punctul central, realizat pictural printr-un triunghi în care intră Maria, pruncul şi magii.

Contrar aparenţelor şi aparent paradoxal, la Florenţa, pe vremea lui Lorenzo de Medici – care era satisfăcut să i se zică, şi mulţi îi ziceau, Magnificul, mentalităţile, mai curând decât rânduielile, erau puţin propice creatorilor de artă. Celor din puternica familie Medici le plăcea să fie declaraţi protectori ai artelor şi cei din anturajul lor o făceau destul de gălăgios. Ei voiau însă îndeosebi opere care să le glorifice neamul sau să le decoreze interioarele. Căutau somptuozitatea, strălucirea, dar nu erau dispuşi să şi cheltuiască pentru aceasta, adică să-i onoreze pe artişti în calitatea lor de creatori. Se găseau bani pentru costume fastuoase, pentru serbări grandioase, pentru cuirase şi halebarde, lucrate în metale nobile şi ornate cu pietre preţioase, nu însă şi pentru remunerarea creaţiilor unui Verrocchio sau Leonardo. Artiştii, trataţi ca meşteşugari, n-aveau nici satisfacţii

morale, nici materiale; tânărul Leonardo, conştient de sine, de ceea ce reprezenta prin cunoştinţele şi talentul său, nu putea accepta situaţia şi este explicabilă hotărârea sa de a se îndepărta de Florenţa. A făcut-o cu ajutorul lui Lorenzo, mai bine-zis a profitat de hotărârea conducătorului Florenţei de a-i trimite în dar lui Lodovico Sforza un instrument muzical puţin obişnuit, creat de multilateralul artist. Acesta a cerut să-l ducă chiar el spre a-l prezenta şi a-l face ascultat.

Leonardo s-a grăbit să plece fără să se uite înapoi, fără să se gândească la eboşa care-şi aştepta forma finită. Este chiar în graba acestei plecări mărturia exasperării omului căruia mediul florentin, afectat de pretinşii umanişti, îi devenise greu suportabil. Gândea că va fi altfel, considera că la curtea urmaşilor lui Francesco Sforza, condotier ajuns stăpân al Milanului, n-avuseseră timp să se instaureze atâtea falsuri ca la Florenţa. Dar se înşela, deoarece Lodovico era un deţinător de putere dornic să-şi îndeplinească poftele de mărire, sensibil doar la cele ce ţineau de satisfacţiile amoroase şi nu lipsit de abilitate în intrigile politice. Astfel că puţin, foarte puţin din ceea ce spera Leonardo, avea să se

înfăptuiască aici. Nimic din intenţiile sale inginereşti, cu toate că pe el îl atrăsese la Milano posibilitatea proiectării şi executării unor ample lucrări de irigaţii. Nimic din cele militare, cu toate că ar fi fost de aşteptat ca Lodovico, urmaşul condotierului Francesco Sforza, el însuşi nutrind planuri de hegemonie în Italia, să le îmbrăţişeze. Nici măcar „colosul” sau „calul”, cum va desemna în însemnările sale Leonardo proiectul statuii ecvestre a lui Francesco Sforza. Sculptura, ale cărei schiţe le-a conceput imediat după sosirea la Milano, a fost gata în argilă peste zece ani şi a reprezentat, pe lângă creaţia artistică, o uluitoare performanţă tehnică. Cum nu i s-a dat cantitatea de bronz necesară turnării, „colosul”, expus în 1493, s-a deteriorat şi, după cum se ştie, a fost distrus de ostaşii francezi ai armatei de ocupaţie.

La Milano, împreună cu pictorul Ambrogio de Predis, a contractat în 1483, lucrări pentru biserica San Francesco. Au început cu *Fecioara între stânci*, azi în două versiuni, una la Londra, alta la Paris, la Louvre, aceasta din urmă, evident opera lui Leonardo da Vinci, creaţie de o caldă şi gingaşă umanitate prin Madona care mai păstrează ceva din feciorelnica puritate a *Bunei Vestiri*, pe un chip alungit parcă de

gânduri care o fac să sufere. Copiii sunt admirabil pictaţi; grupul, sugerând o blândă spiritualitate, este organic integrat în peisajul grotei cu stânci, datorită acelui „sfumato”, propriu lui Leonardo, care face ca trecerile corpurilor în spaţiul înconjurător să aibă discreţia integrării sau a prelungirii („non în se terminato”), păstrând totodată principalul interes pentru gruparea dinamică şi armonioasă. Scena permite şi pretinde să fie recepţionată deodată de către privitor, efectul artistic fiind deplin prin întreg. Şi dacă ar fi să fie privite în parte şi fireşte că sunt, e atâta frumuseţe pe chipul luminat de spiritualitate al îngerului, încât ai vrea să vezi lumea aşa cum a conceput-o prin creaţiile sale Leonardo. Prin majoritatea creaţiilor, pentru că uneori, rar, e drept, şi-a imaginat şi un univers golit de frumuseţe, ca în tulburătorul *şi. Ieronim*, aflat azi la Vatican. Unii comentatori ai creaţiei leonardeşti tind să înscrie viziunea aceasta, a desperării pământeşti, în aceeaşi perioadă în care a creat *Fecioara între stânci*, deci şi *îngerul* mai înainte amintit „adică 1483 – 1487. Poate. Anumite valori picturale ar permite apropierea, dar ce depărtare de univers spiritual, ce dereglare în ritmurile existenţei să se fi produs, spre a se trece de

la una la alta? în orice caz, viziunea aceasta n-a fost dusă până la capăt de Leonardo, tabloul a rămas neterminat, dar zguduitor prin omul care-şi torturează învelişul lumesc şi leul care rage parcă de groaza, ca un protest al firii pentru ceea ce, oricum s-ar justifica, rămâne nefiresc.

La Milano, la curtea lui Lodovico Sforza, a trebuit să facă de toate spre mulţumirea stăpânului, a armatelor acestuia şi a curtenilor. Creează decoruri fastuoase pentru serbări pretenţioase, gândeşte costume şi inventează maşinării de efect, face portretul unei ambiţioase, în – graţiile lui Lodovico., şi creează o capodoperă cum este *Doamna cu hermina*, aflată azi. la muzeul din Cracovia. Lucrează la proiectul statuii ecvestre, a lui Francesco Sforza, observă şi face cu evidentă plăcere schiţe reprezentând cai, caută să rezolve optim problemele „colosului”, ale calului cu picioarele dinainte ridicate peste luptătorul învins, purtând totodată călăreţul şi asigurându-i grandoarea. Se puneau probleme dificile în modelarea masei enorme, în asigurarea coeziunii materialului şi a armoniei artistice, sculptorul nu putea să nu fie totodată inginer. Le-a rezolvat pe toate şi în 1493 şi-a uimit contemporanii, când a expus

modelul, în mărimea proiectată, a acestui colos... În ciuda entuziasmului primirii opera şi-a aşteptat aproape un deceniu turnarea în bronz, fiind apoi distrusă de obtuzitate. În tot acest timp Leonardo da Vinci nu uită de oameni, întocmeşte proiecte urbanistice, clin păcate nerealizate? gândeşte, cercetează, face observaţii în natură „revine la probleme de anatomie şi este tot mai intens preocupat de elaborarea unor tratate despre pictură, despre lumină şi umbră. Se pregăteşte pentru capodopera de artă picturală murală *Cina cea de taină*, aşezată, între 1495 – 1498, pe pereţii trapezei mănăstirii *Santa Maria delle Grazie* din Milano.

Primise, în fine, o comandă fermă, o compoziţie amplă, operă în care artistul simţea că poate să se desfăşoare. „Colosul”, grandios, după ce trezise surpriză şi admiraţie, aştepta încă să se nască, să-şi primească trupul de bronz şi să înfrunte eternitatea. Dar de atâţia ani nu era decât lut şi gândul la perisabilitatea materialului în care îşi afla sălaş creaţia aceasta fără pereche, nu-i dădea pace. El, elevul lui Verrocchio, de la care învăţase ce preţ are finisarea, suferea să nu-şi vadă transpusă în material durabil opera din care timpul începuse să muşte

imediat după modelare. Voia să înscrie energia de care se simţea dominat într-o înfăptuire a cărei definitivare să nu mai depindă de alţii. Şi astfel, cu toate năzuinţele creaţiei definitorie şi cu ambiţia, demonstraţiei capacităţii sale artistice şi inventivităţii inginereşti, a purces la lucrarea căreia i-a dedicat câţiva ani din viaţă şi care i-a adus mari satisfacţii artistice, dându-i autoritatea de maestru al artei, picturale. Leonardo da Vinci împărtăşindu-se din ceea ce arta realizase într-un secol de continuă înflorire, sintetiza statornicind în desăvârşire. „Întreaga artă a secolului al XV-lea, florentin, cu izbânzile şi problemele sale, a fost rezumată şi dusă până la cea mai înaltă expresie a sa, de moştenitorul genial care a fost Leonardo da Vinci. Expresia şi proporţia, perspectiva şi anatomia; compoziţia geometrică strictă şi «redarea» detaliului, relieful figurilor şi integrarea lor în peisaj, toate aceste exigenţe contrarii deveneau pentru Leonardo compatibile, graţie clarobscurului, la el lumina şi umbra creează spaţiul, învăluie formele, estompează depărtările, armonizează culorile şi sunt uneori parcă veritabilă materie a tablourilor sale”. (A. Chastel – *Istoria ilustrată a picturii*, Ed. Meridiane, p. 104).

A stabilit ideea compoziţiei, momentul ei şi planul, a gândit regizoral, el, artistul care făcuse de atâtea ori dovada calităţilor sale şi. În acest domeniu, cu prilejul serbărilor de la curtea lui Lodoyico şi o va face la Milano şi la alte curţi. În viziunea lui Leonardo *Cina cea de taină* devine expresia unui moment dramatic; o dramă se petrece în faţa privitorilor, este provocată o trădare, mai bine-zis de aducerea la cunoştinţă a trădării. Reacţiile sunt variate, conforme cu natura fiecărui personaj, unii sunt revoltaţi şi gata de acţiune, alţii copleşiţi, vânzătorul, surprins, strânge şi parcă ar vrea să ascundă punga cu preţul trădării şi totodată îşi îndreaptă mâna liberă într-un gest de apărare. Astfel *Cina cea de taină* devine un studiu de psihologie într-un moment de intensitate dramatică. Opera lui Leonardo da Vinci pe peretele trapezei mănăstirii *Santa Maria delle Grazie* arăta posibilităţi inedite ale picturii în sensul îmbogăţirii conţinutului ei uman. Rupând, cu obişnuinţa, cu tendinţa de prezentare fastuoasă, grandilocventă, a acestui moment cu semnificaţii grave, Leonardo concentrează atenţia asupra „eroilor”, a personajelor care participă la cină, cadrul neavând altă funcţie decât de a lăsa să se vadă şi să se simtă drama.

Imaginea personajelor a căutat-o cu asiduitate vreme îndelungată printre oamenii de rând ai oraşului, aşa cum fuseseră la origine şi cei pe care avea să-i prezinte în drama imaginată. Călugării s-au impacientat, dar Leonardo şi-a urmat netulburat cercetările şi nu le-a încheiat decât atunci când i-a găsit pe cei căutaţi. Chiar şi pe Iuda, despre care se spune că ar fi avut drept model persoana stareţului sâcâitor şi delator, mai marele mănăstirii care-i reclamase lui Ludovic Maurul că pictorul lucrează prea încet. Personajele au fost angrenate în dramă şi dispuse în grup după calcule matematice; vestea care pleacă de la cel central, chip de o superioară şi blândă spiritualitate, provoacă, odată cu reacţiile personale, impulsuri care duc la constituirea unor grupuri.

Este ceea ce i-a rămas contemporanului din capodoperă şi este mult, fără îndoială, dar e puţin din ceea ce a fost odată opera, din încântarea prilejuită privitorilor în anul 1498, când a fost gata. Ceea ce-a reprezentat atunci explică faptul că Ludovic al XII-lea, rege, le Franţei, se întreba cum ar putea să o desprindă de acolo, din trapeza mănăstirească, spre a o duce în ţara sa, într-un loc care s-o adăpostească mai bine. Nu s-a putut, dar poate că n-ar fi fost rău să

fie conservată integral în altă parte, deoarece călugării, se pare destul de puţin sensibili la *Cina cea de taină* ca operă de artă, o considerau doar un decor pentru prânzurile şi cinele lor. Nu s-au sfiit să taie din compoziţie atunci când s-a pus problema să mărească uşa şi nici nu şi-au făcut griji când au adus bucătăria atât de aproape încât aburii fierturilor umezeau pereţii. Nu s-au gândit, aşa precum nu şi-au făcut probleme ostile care au transformat încăperea în adăpost pentru furaje şi cai. Ce a însemnat *Cina cea de taină* ca operă picturală se deduce şi din faima care s-a răspândit repede în întreaga Italie şi pe alte meleaguri. *Cina cea de taină* i-a adus, de asemenea, preţuirea lui Francisc I, poate cea mai sinceră şi deplină arătată vreodată de un puternic al zilei unui artist al lumii. Onorându-l pe Leonardo da Vinci în chipul în care a făcut-o, Francisc I s-a cinstit pe sine însuşi, căci pe lângă vicii senioriale regele „prea galant” a avut şi calităţi.

Dacă această capodoperă şi-ar fi păstrat integritatea materialităţii ei, ar fi rămas să încânte la nesfârşit prin culorile pentru care Leonardo s-a străduit nu numai ca artist, ci şi ca om de ştiinţă. A ajuns la combinaţii proprii în nuanţe care din puţinul

alterat existent astăzi lasă să se imagineze, poate chiar să se simtă, ce va fi fost cândva. Aşezate – după cum se ştie – într-o combinaţie de ulei şi tempera, menită să le dea o strălucire nemaicunoscută de pictura murală, culorile n-au rezistat aşa cum a gândit artistul. În curând au început restaurările, de fapt alterările, fiecare restaurator intervenind cu posibilităţile sale şi ale veacului căruia îi aparţinea, altele decât ale geniului lui Leonardo şi ale strălucitei sale epoci. Adaosurile de culoare au dăunat şi specialiştii contemporani au fost puşi în faţa unor nespus de dificile probleme în încercarea de a ajunge la câte ceva din ceea ce a fost, la culorile-surori cu cele din alte opere leonardeşti. Dar ceea ce i-a rămas capodoperei este spiritualitatea, dramatismul momentului urmărit şi redat prin suma de reacţii, exprimând psihologii ale participanţilor, dominate de atitudinea de împăcare a celui ce înţelegea tăria pe care o pot avea slăbiciunile umane.

În acelaşi an – 1498 – lucrează la proiectul unui *Tratat de anatomie* pe care însă nu-l poate duce mai departe, deoarece în 1499 trebuie să plece din Milano, oraşul fiind ameninţat şi apoi ocupat de trupele franceze. N-avea de unde să ştie ce rol vor avea regii

Franţei în viaţa sa; acum, el, apropiat, prin forţa împrejurărilor, de *Lodovico-II Moto*, putea să se teamă. Se îndreaptă spre Mantova unde ştia că este aşteptat de Isabella d'Este care dorea fierbinte o operă creată de el. Atât de mult încât nu se *sfiise* să-i ceară amantei lui Lodovico, pentru câtăva vreme, portretul ei, cunoscut sub numele de *Doamna cu hermina*. Voise să admire în voie arta marelui artist în aşteptarea unei picturi care să-i aparţină, dorinţă îndeplinită parţial acum când Leonardo îi face portretul, în cretă neagră, cărbune şi pastel şi nu în ulei, cum s-ar fi aşteptat ea. Se pare că pictorul a gândit şi la o operă de acest gen sau că i-a promis-o, dar n-a ajuns să o execute? Isabella d'Este a sperat multă vreme şi i-a amintit-o, până ce femeieşte s-a supărat şi şi-a impus să nu-i mai arate interes.

La Mantova stă foarte puţin, nici trei luni, în februarie 1500 se află la Veneţia şi apoi, după scurtă vreme, la Florenţa. În încântătorul aprilie florentin este din nou pe meleagurile natale, şi, în ciuda vicisitudinilor, găseşte împăcarea. Se apucă de lucru. Înălţimile de la Fiesole şi deschiderile către nesfârşitele văi toscane îl cheamă parcă spre ceea ce constituia pentru el un vis statornic: *zborul omului*,

aşadar construirea unui aparat de zburat. Era înfăptuirea în care credea şi de la care aştepta mult, conştient de ceea ce putea să însemne ea pentru omenire. Este de domeniul specialiştilor în aeronautică să analizeze proiectele lui Leonardo, noi reţinem faptul că inginerul artist a trecut la înfăptuirea planurilor şi că a avut temeiuri să creadă în posibilitatea realizării zborului, că, pare-se, a rezolvat problema nu numai în principiu, ci şi practic, afară de ceea ce privea materialul de execuţie şi desprinderea de sol prin mijloace proprii. Poate că a şi zburat, că a cunoscut măcar pentru câteva clipe senzaţia planarii în vastul ocean de lumină…

Ceea ce a însemnat pentru creaţia sa această perioadă florentină o arată şi faptul că numai după un an poate expune cartonul unei viitoare capodopere: *Sf. Ana*, *Maria şi copilul Iisus*, pe care avea să-l execute mai târziu în uleiul pe lemn aflat acum la Muzeul Louvre. Este o compoziţie de o caldă umanitate, într-un tot unde-şi găsesc loc, printr-un tonus pozitiv, variate simţăminte. Conceput în piramidă, personajele reprezentând Madona, Iisus-copilul şi pe Sf. Ana, realizează poziţional perfecţiunea, modalitatea grupării apărând

determinată de necesităţi interioare ale tabloului şi nicidecum de un mod de a pune în cadru.

Personajele, vii reliefuri desăvârşite, sunt legate între ele de o anume spiritualitate, relaţiile – cum s-a observat de către specialişti – fiind de o încântătoare subtilitate. De fapt, compoziţia redă în nuanţe simţământul minunat şi unic al dragostei materne; îşi fac simţită aici iubirea două mame, Ana şi Maria, dar tabloul, suma aceasta de relaţii umane, de-o contaminantă căldură, este dominat de chipul exprimând un univers de neegalată complexitate al Anei, capodoperă portretistică, revelator luminată de tot ceea ce vine din adâncurile fiinţei spre a i se transfigura în expresie, în zâmbetul mărturie a spiritualităţii umane. Personajul este de-o nobil subtilă frumuseţe, Leonardo sugerând ca nimeni altul până la el în pictura lumii, prin acest chip, un proces de transfigurare a spiritului în materie.

Preocupat permanent de proiectele sale tehnice şi dornic să le înfăptuiască, Leonadro caută prilejuri, se teme să nu piardă vreo ocazie. Gândeşte la construirea unor oraşe care să îmbunătăţească viaţa tuturor, cu locuinţe salubre pentru toţi, dar cum proiectele de această natură nu găseau susţinători în

rândurile celor care aveau putere şi bani, acceptă şi funcţia de constructor de fortificaţii pe care i-o propune Cesare Borgia. Astfel, în 1502, intră în anturajul feciorului papei Alexandru al VI-lea, Cesare Borgia, cardinal sau fost cardinal de Va-lencia. Politician abil, perfect cunoscător al intereselor sale, ambiţios făuritor de mari planuri, modelul celui numit de Machiavelli „Îl principe”, Cesare era interesat să aibă alături o personalitate de talia lui Leonardo, de natură să dea prestigiu unei curţi mai degrabă rău famate. Leonardo da Vinci, la rândul său, era curios să cunoască una dintre cele mai controversate personalităţi de atunci, omul de acuzat pentru fărădelegile sale, dar „principele” a cărui viziune politică şi capacitate militară nu puteau fi contestate. Socotea că-l va convinge în cele din urmă de necesitatea înfăptuirii şi-a altor proiecte decât militare, pe cel care în planurile sale avea în vedere o Italie mare, unită şi supusă lui. Nu rămâne însă multă vreme în slujba lui Borgia, dându-şi seama de lipsa unor perspective apropiate pentru activitatea dorită de el.

Revine la Florenţa în 1503 şi primeşte comanda pentru o operă de mari proporţii, compoziţia murală

având ca temă *Bătălia de la Anghiari*, destinată sălii de consiliu din *Palazzo Vecchio*, spre gloria Florenţei, învingătoare în 1441. Bătălia victorioasă a oştilor florentine împotriva celor milaneze, mai degrabă un exerciţiu militar reuşit decât o izbândă în luptă, trebuia să apară drept rezultat al intervenţiei unui emisar divin, favorabil Florenţei. Astfel era făcută comanda de către notabilităţile florentine, dornice să dea proporţii mitice unei ciocniri în care putea fi evocat şi plâns cel mult un… erou, un mercenar nu prea stăpân în echitaţie, căzut de pe cal şi lovit de copite în învălmăşeală. Aceasta pentru că la Anghiari, ca şi în alte „bătălii" medievale, niciunul dintre participanţi nu voise să-şi lase oasele pe câmpul de bătaie. Nu voiau nu numai ostaşii de rând, dar nici comandanţii, căci li s-ar fi împuţinat efectivul în raport cu care erau plănQ tiţi. Acestea erau realităţile, gonfalonierul Florenţei şi notabilii oraşului voiau însă altceva, şi cu totul altceva avea să le dea Leonardo da Vinci. Autorităţile florentine ar fi vrut o expunere în imagini a gloriei militare, o glorificare, de fapt, a războiului. Leonardo a văzut în comanda primită un prilej de a denunţa războiul, considerat de el o „prea bestială nebunie".

Schiţele pentru marea compoziţie murală, cât şi desenele care au fost făcute după *Bătălia de la Anghiari*, arată convingător ca opera lui Leonardo releva nu aspectele zornăitoare ale luptelor armate, ci tocmai dezlănţuirea sălbatică. Punea în lumină şi astfel demasca, arăta adevărata faţă a acestei plăgi aducătoare de moarte şi distrugeri, pe care s-au găsit totdeauna oameni interesaţi să o susţină, să o glorifice chiar. Nu trecuseră, de altfel, decât 20 de ani de când Leonardo da Vinci, în prezentarea pe care şi-o făcea lui Lodovico Sforza – „11 moro”, îi arăta cât de folositor i-ar putea fi el ca inginer militar, deţinătorul secretelor unor arme mai ucigătoare decât tot ceea ce se cunoştea până atunci. Ce se întâmplase? Nimic mai mult poate decât că Leonardo însuşi îşi dăduse seama de realitatea războiului pe care atunci, în 1483, n-o realiza. Atunci vorbea prins de mirajul invenţiilor posibile pe care le voia înainte de toate argumente pentru trezirea interesului stăpânului Milanului, dornic oricând de noi cuceriri şi glorie războinică.

Bătălia de la Anghiari, creaţie de factură umanistă, reprezentând perioada de maximă strălucire a pictorului, a încetat să mai fie din primele clipe ale existenţei ei. Pierderea *Bătăliei de la*

Anghiari ne lipseşte de o operă „memento”, de un protest care s-ar fi asociat la ceea ce ne-a lăsat în litere Erasmus, spre pildă, sau Rabelais. S-a pierdut o operă umanistă, ceea ce afectează tezaurul de înţelepciune şi frumos al omenirii, – s-au pierdut şi alte plăsmuiri artistice ale lui Leonardo: *Neptun*, *Leda* şi câte vor mai fi fost, dar poate cea mai mare pierdere o constituie *Bătălia de la Anghiari*.

Unii specialişti consideră că ar fi început lucrul la tabloul cunoscut azi sub numele de *Gioconda* sau *Mona Lisa*, în anul 1503, alţii că ar fi făcut-o cu zece ani mai târziu, adică prin 1513 – 1515, când se spune că ar fi reluat adâncind, după experienţa câştigată în portretistică, formula din *Ginevra Benei*, operă din tinereţe datând din anul 1478, azi în Statele Unite ale Americii. Fapt este că din 1506 Leonardo se află la Milano unde se bucură de preţuire şi de protecţia lui Ludovic al XII: le-a regele Franţei, tratat fiind cu afecţiune de contele d’Amboise, reprezentantul acestuia în marele oraş lombard. Cu excepţia unei scurte perioade, 1507 – 1508, când revine la Florenţal spre a rezolva anumite chestiuni legate de moştenirea lăsată de neuitatul unchi Francesco şi contestată de fraţii săi, Leonardo da Vinci se află la Milano. Acum, în

1506 – 1513, după unii, lucrează *Gioconda*, de asemenea pictează: *Neptun*, *Sí. Ioan Botezătorul* şi *Bachus*, apoi, din 1513 până în 1515, se află la Roma unde, datorită lui Giuliano de Medici, care îl admira, este chemat în slujba Vaticanului de către fratele acestuia, Giovani de Medici, acum papă sub numele de Leen al X-lea. Nu i se dau totuşi comenzi însemnate ca celorlalţi, ca lui

Rafael, spre pildă, sau lui Bramante, nu i se dau nici onorurile cuvenite, iar pentru ceea ce face este ridicol de puţin plătit.

Revenind la condiţiile în care a fost inspirat, a conceput, pictat şi a dus spre desăvârşire tabloul cunoscut sub numele de *Gioconda*, se vede că nu sunt foarte bine cunoscute. Resorturile intime rămân tainice, chiar dacă se cunoaşte identitatea modelului, numărul anilor şi aşa mai departe. Se ştie că Francisc I a achiziţionat opera, dar ea a rămas asupra lui Leonardo spre a mai lucra, spun unii, sau după părerea altora pentru că nu o putea şti departe. Nu se putea despărţi i să fie oare Mona Lisa, soţia florentinului Giocondo, femeia către care s-a îndreptat afecţiunea lui Leonardo şi i-a rămas dăruită? El, în orice caz, nu s-a arătat dispus la confesiuni şi nici la

comentarii în această privinţă.

Gioconda, ca operă de artă, depăşeşte caracterul de portret al unei persoane, Mona Lisa împlineşte, pe treapta expresiei desăvârşite, descoperirile în tehnica picturii ale maestrului florentin, filosofia redării vieţii în curgerea ei neîntreruptă, a fiinţelor şi lucrurilor în conexiune, prin umbre, lumini, culoare şi desen. *Gioconda* reprezintă, totodată, redarea extraordinară, prin nuanţe infinite şi subtile sugestii, a existenţei fizice şi spirituale a unei fiinţe. Despre *Gioconda* s-au scris studii ample şi se vor mai scrie, despre perfecta aşezare în cadru a bustului ei împlinit, despre viaţa mâinilor, despre surâsul nedezlegat şi parcă chemător, de – rre privire, rece pentru unii, caldă pentru alţii… Şi s-ar putea scrie altele, multe, despre echilibrul fiinţei şi mai cu seamă despre acesta, vădit urmărit de pictor, chiar dacă unor comentatori li se pare a descoperi în frumoasa femeie o personalitate încercată de contradicţii. Se poate vorbi mai degrabă şi totodată despre *magia* Giocondei şi mai puţin despre enigmatica *Mona Lisa*. Magie reieşind din desăvârşirea transpunerii într-o operă de artă, în ulei, pe lemn, a vieţii care curge şi palpită, adună în împlinirile arcadelor, în obrajii pe care parcă-i

înroşeşte sângele, viu, sub o epidermă care a captat lumina primăvăratică de pe colina San Miniato sau cea a înălţimilor de la Fiesole.

La Louvre, aşezată într-o sală care adăposteşte capodopere, *Gioconda* domină şi cheamă, îşi exercită magia existenţei ei seculare, stăpână prin tot ceea ce creatorul credea, se spune, a nu fi fost suficient definit. Trăieşte prin privirea care îşi păstrează puterea de a ne pătrunde şi prin zâmbetul făcut mai degrabă să exprime acceptarea omagiului de care pare sigură că i se cuvine. Magia rezultă din mişcarea aceasta neîntreruptă a vieţii portretului, din capacitatea rară, poate unică, de a „topi" contururile, de a face ca în colţurile ochilor sau ale gurii să nu se fi terminat sau să înceapă un fior. Magia este efectul artei lui Leonardo.

La Roma, unde se afla după ce la conducerea Milanului a revenit un reprezentant al familiei Sforza, Leonardo da Vinci n-a încetat să picteze. Se ştie că în afară de *Leda* a lucrat o *Madonă* şi un *Christ* care s-au pierdut. Cum observam însă, nemulţumit de atitudinea lui Leon al X-lea, lipsit de comenzi pe măsura capacităţii şi-a autorităţii sale de pictor, n-a pus aici, la Roma, pe primul plan pictura. A lucrat ca

matematician, ca botanist, a întocmit proiecte pentru secarea unor mlaştini şi, evident, nu a găsit atmosfera propice lucrului, necesară omului care nu mai era tânăr, dar avea încă atâtea de împlinit pentru ceea ce considera el a fi îndatorirea sa.

În timp, ultima mare creaţie leonardească pare a fi *Ioan Botezătorul*, tabloul, azi la Louvre, care chiar aşa cum este, alterat de încărcături şi intervenţii aparţinând altora decât lui Leonardo, se vede că a fost destinat să reprezinte, ca într-o demonstraţie, modalităţile specifice pictorului florentin. Prin jocul umbrelor şi al luminilor, pe chipul personajului apare expresia unei spiritualităţi enigmatice. Cine este acesta e greu de spus, dacă nu cumva este rezultatul exerciţiului care la un maestru de talia lui Leonardo da Vinci devine demonstraţie a efectului unor formule.

A răspuns, fără să stea pe gânduri, invitaţiei lui Francisc I, regele Franţei, nemulţumit de ceea ce însemnase pentru el Roma, sperând că pe alte meleaguri lucrurile vor sta altfel. În 1516, când a plecat spre Franţa, avea 64 de ani, nu era deci la o vârstă prea înaintată, iar el însuşi nu se simţea bătrân, cu toate că îl îmbătrâniseră nu atât încercările, cât mai ales sâcâielile. Autoportretul în sanghină, aflat azi

la Torino, cei care ne oferă unica imagine autentică a lui Leonardo da Vinci, îl arată, în jurul vârstei de 60 de ani, ca pe un patriarh, dar cu o expresie de amărăciune nu a vârstei, ci a omului Leonardo.

Ultimii ani ai vieţii i-a petrecut lucrând pentru sine şi pentru curtea Franţei în castelul (foişorul) Cloux din Amboise. Tratat cu afecţiune de către rege, satisfăcut şi mândru să-l aibă alături pe Leonardo da Vinci, marele fiu al lumii n-a cunoscut nici în aceşti ultimi ani ai vieţii dorita împăcare. Vedea cum vremea trece şi odată cu ea se duc alte şi alte speranţe de înfăptuire, era frământat, situaţie deductibilă din chiar lucrările sale, desenele reprezentând stihii ale naturii, evident expresii ale unor cataclisme interioare. La Cloux avea totul, alături îi era devotatul Francesco Melzi care-şi părăsise familia şi ţara spre a fi împreună cu maestrul pe care-l venera. Francisc I îl făcea să-i simtă preţuirea, era tratat de toţi cum se cuvine, reprezenta pentru cei mai mulţi de pe aceste meleaguri ceea ce era cu adevărat, dar numai el ştia ce ar fi putut să fie şi era nemulţumit până la zbucium.

S-a stins la 2 mai 1519 în castelul din Cloux, presimţindu-şi sfârşitul, avertizat fiind că puterile începuseră să-l părăsească prin faptul că de câtăva

vreme o parte a corpului îi era paralizată. S-a pregătit pentru ultimul drum, a gândit la toţi cei care i-au fost în preajmă, chiar şi la cei de departe, şi tuturor care au însemnat pentru el ceva le-a lăsat valori materiale sau gânduri bune, de mulţumire. A avut alături, până ia moarte, câteva opere dragi lui cu deosebire, a avut-o în faţa ochilor pe *Gioconda*, creaţie care simţea poate că era făcută să-i asigure nemurirea. Pe Leonardo aveau să-l facă nemuritor deopotrivă creaţiile pictorului cât şi cercetările savantului sau contribuţiile proiectantului, care nu s-au pierdut, dar, din păcate, nu şi-au putut împlini la vremea lor rolul de a fertiliza gândirea lumii şi-a face mai bună viaţa oamenilor. „Soarta care l-a vitregit pe Leonardo da Vinci în timpul vieţii, l-a vitregit şi după moarte”, scrie Ovidiu Drimba. Într-adevăr, rolul acestor contribuţii ar fi rămas epocal dacă ar fi fost valorificate la vremea lor, adică atunci când au fost gândite, proiectate sau create de Leonardo, atunci sau nu peste multă vreme. Dar opera marelui gânditor şi cercetător s-a păstrat ca un monument, uriaş şi nemuritor ca semnificaţie, chiar dacă n-a putut să-şi joace rolul care i s-ar fi cuvenit.

Om al Renaşterii, unul dintre cei care au

reprezentat-o strălucit, *titan*: „ca gândire, pasiune şi caracter, ca multilateralitate şi erudiţie” (Engels), deschizător dee drumuri şi anticipator în domenii surprinzător de diferite, de la ştiinţele naturii, la tehnică şi artă, Leonardo da Vinci şi-a transpus capacitatea de desăvârşire în domeniul artei. Pictor de geniu, a fost profesionist pasionat şi exigent, om căruia talentul artistic nu i-a adus suficient pentru traiul zilnic, dar i-a dat totul pentru existenţa sa în veşnicie.

Preocupat de artă până la a-i desluşi legile, înzestrat cu capacitatea de a generaliza pătrunzătoarele observaţii privind posibilităţile nelimitate ale aşezării umbrelor şi luminii, ale raporturilor cu culoarea, Leonardo da Vinci a dat descoperirilor sale valoarea adevărurilor, le-a expus teoretic şi le-a transpus în operă, înscriindu-se ca un inovator în pictura universală. Credinţa sa că niciun corp nu este terminat în sine, calitatea de a face ca limitelor să le ia loc în arta picturală alunecările şi îmbinările, trecerile prin legătură de umbră şi lumină, ca fiinţele să palpite, să se integreze organic în mediu, să se scufunde parcă, dar nu să se şi acopere, dau prim temei în explicarea capodoperelor lui Leonardo

da Vinci. N-ar fi suficiente însă descoperirile de natură tehnică, acel aşa-numit *sâumato* sau *clar obscurul*, se impune a fi subliniată pătrunzătoarea sa capacitate analitică, evidentă odată cu chipurile clin *închinarea*, dar exprimată cu extraordinară forţă în *Cina cea de taină*, *Ana*, *Gioconda*.

Portretul Monei Lisa a fost lucrarea cea mai dragă, pe care el a considerat-o neterminată, simţământ firesc al artistului năzuind către desăvârşire, impresie *de* înţeles în faţa modului mai puţin obişnuit de-a o fi atins. Căci desăvârşirea *Giocondei*, ca operă ele artă, implică – paradoxal – impresia că înfăţişarea, privirea, zâmbetul, mâinile ar putea fi încă definite printr-un ton în culoare, prin noi nuanţe şi punctări, permise şi aparent cerute de tot ceea ce face să aibă dinamismul subtil, plin de întrebări şi înţelesuri, pe care nu-l mai avusese până la ea niciun chip în pictură.

AUTORUL

RAFAEL

Rafael, cel care a statornicit în clasic pictura Renaşterii printr-o viziune de frumos irezistibil, a reprezentat prin sine însuşi şi prin opera sa artistică ideea de armonie, de bucurie prin frumuseţe. Prin el,

în imagini, înainte de toate fermecătoare, doctrina umanistă şi-a proiectat chipul, iar oamenii au realizat datorită artei sale bucuria noului mod de a înţelege viaţa. A ştiut s-asculte cântecul firii, să vadă de unde vine şi încotro merge existenţa, să simtă bucuria de a fi şi a avut capacitatea să le transpună în imagini de natură a exprima şi satisface disponibilităţi de nobleţe spirituale, să cultive specifica sensibilitate a speţei umane. Astfel s-a stabilizat în creaţia picturală o energie cu calitatea de a atrage şi a determina la întâlnirea cu ea o stare de plenitudine vitală, de a acţiona ca sursă de nesfârşită frumuseţe. Este opera unui om, cu o viaţă scurtă, de doar 37 de ani, dintre care 20 de efectivă creaţie în domeniul picturii, din anii 1500, de când datează cele dintâi, până în 1520, anul morţii sale. Toţi, din fericire, ani de maturitate artistică, geniul lui Rafael manifestându-se irezistibil de la primele până la ultimele lucrări.

Născut la Urbino în 1483, Rafaello Santi, cel care avea să consacre numele de Rafael Sanzio, începe să înveţe degrabă şi cu seriozitate. Primeşte elementele picturii de la tatăl său, Giovanni de Santi şi exersează alături de el, devine apoi, după moartea părintelui, survenită în 1494, elevul lui Timoteo Vitti, dar învaţă

şi de la flamanzi, din care, la 11 ani, copiază spre a-şi îmbogăţi universul, a-şi deprinde spiritul şi mâna cu inedite modalităţi. Muncind cu conştiinţa menirii de a duce mai departe ceea ce-i sădise în minte şi suflet tatăl său, trece pragul adolescenţei şi îi domină crizele. Frumosul tânăr, talentat, încercat cu fel şi fel de tentaţii, le rezistă şi păşeşte senin pe drumul său; binevoitor e gata să asculte şi să primească, nu jigneşte când respinge şi este el de pe acum, într-o viaţă care, spre deosebire de a lui Leonardo da Vinci sau a altora, i s-a deschis în bucurie. Timoteo Vitti i-a întărit disciplina muncii şi a stimulat transfigurarea plastică a ceea ce Rafael înmagazina cu o receptivitate de pe atunci excepţională. Cu minte pătrunzătoare, cu memorie bună, în scurtă vreme a ajuns unul dintre cei mai culţi oameni ai vremii. Disponibilitatea pentru cunoaştere l-a dus la cultură şi cultura la capacitate de sinteză, ajungând să exprime şi să proiecteze idealul renascentist, viu în încântătoare imagini.

Spontaneitatea fericită pe care o sugerează pânzele sale, ca şi marile compoziţii murale, libertatea în a trăi a celor ce-i populează viziunile, conştiinţa de sine a eroului rafaelian. Firească şi convingătoare este

rezultatul unei concepţii, totdeauna prezentă în elaborare, convertită organic în creaţie. Se poate spune că însetat de energiile spirituale care au acţionat în Renaştere, el reprezintă fenomenul, iar evoluţia sa ar putea folosi într-o demonstraţie asupra posibilităţii de originalitate, a spontaneităţii izbucnind din bogate şi diferite acumulări, a firescului cu care se poate manifesta – dacă are geniu – cel încărcat de cunoştinţe şi impresii, care a primit multiple influenţe, ştie mult şi totdeauna de unde mai are de învăţat.

Din 1499, la Perugia, i-a fost elev al lui Pietro Vanucci, cunoscut în pictură sub numele de Perugino. Avea 16 ani şi ca pictor se află pe pragul maturităţii, declanşată de Perugia şi statornicită de Florenţa. Câştigă din „armonia dezinvoltă” a lui Perugino, cu toate că în atelierul acestuia se practica o pictură devenită întrucâtva meşteşugărească, de circulaţie comercială. Rafael este însă el prin sensibilitatea aparte, prin prospeţime, datorate evident şi atmosferei din Perugia, spiritualităţii găsite în cercurile intelectuale frecventate. Aici a prins aripi spiritul artistului, aici şi-a început devenirea umanistul, a descoperit ceea ce părea că aşteaptă dintotdeauna, antichitatea şi inestimabilele ei valori,

antichitatea devenită dimensiune a existenţei sale şi o determinantă a personalităţii. Prin Rafael avea să se manifeste capacitatea de a transfera pe planurile spiritualităţii contemporane, prin mijlocirea picturii, valorile antichităţii greco-romane.

Cunoscători ai creaţiei rafaeliene remarcă efectul asupra tânărului pictor a lui Fra Bartolomeo care lucra – scrie Iacob Burckhardt – altfel decât Perugino, „după legile picturii”. El observă că la Fra Bartolomeo: „sfinţii şi îngerii nu sunt plasaţi unii lângă alţii, într-o ordine pur simetrică; ei formează adevărate grupuri animate de contraste şi înviorate de desfăşurarea măreaţă a trupurilor”. De profund efect a fost întâlnirea cu arta lui Leonardo da Vinci, cu ceea ce a cunoscut la Florenţa în cei aproape patru ani (1505 – 1508) pe care i-a petrecut acolo. Dacă Fra Bartolomeo avea să-i stimuleze „simţul compoziţiei arhitectonice şi vii în acelaşi timp”, lui Leonardo îi va cunoaşte „piramida”, de asemenea dinamica grupurilor şi odată cu Leonardo, cu operele sale picturale, va pătrunde tainele modelajului, „sfumato”-ul. Nu-i va scăpa fineţea analitică a maestrului florentin, nesfârşita expresivitate a portretelor sale, universul uman exprimat de chipuri omeneşti, în ceea

ce priveşte întâlnirea cu arta lui Michelangelo, care se va produce mai târziu, avea să provoace un impact de energie în creaţia lui Rafael, determinant a ceea ce a surprins şi mai surprinde încă, a forţei transpuse în depline armonii, în operele din *Stanza della Segnatura*.

De la începutul activităţii creatoare la Perugia, între 1499 – 1504, se manifesta la pictor ca dimensiune armonia, rezultat al unei înclinaţii native cultivate, al simţului, dar şi al conştiinţei. De aici înainte se va manifesta, cu o spontaneitate fără egal, gândirea cultivată şi sensibilitatea se vor transfigura, cu firescul unui proces vital, în pictură, „clasicismul său” nefiind altceva – socoteşte, îndrituit prin toate, André Chastel: „decât expresia fericită a unei naturaleţi desăvârşite”.

A fost un mare talent care şi-a determinat el însuşi ritmurile împlinirii, care printr-o creaţie, bucurie pentru el însuşi, devenită odată cu opera bucurie pentru oameni, s-a definit în doar două decenii de creaţie efectivă titan al picturii Renaşterii. Este opera monumentală făurită de omul cel mai delicat al epocii sale, spirit cuprinzător, liric având drept condiţie reveria. În numai 20 de ani tânărul

acesta, frumos, bun, blând, îndatoritor, îndrăgostitul de frumos, neîncercat de drame, trăindu-şi poetic pasiunile, purtând şi proiectând o aură asupra a ceea ce iubea sau crea, a îmbogăţit tezaurul lumii. În numai 20 de ani, atât câţi i-au trebuit şi lui Shakespeare.

La început domină madonele, dar între ele figurează *Cele trei graţii*, din 1500, miniatură încântătoare, aflată azi la Muzeul Conde din Chantilly, un triptic al frumuseţii feminine, al bucuriei, creat de Rafael cu muzicalitate. *Cele trei graţii* ar putea fi socotit ca un manifest al armoniei pe care tânărul, acum de 17 ani, avea să o celebreze în întreaga sa operă. Frumuseţea cântă unduios prin trupuri tinereşti cu împlinită graţie, spirală care cheamă privirea către realitate spre a-i asocia idealitatea.

Lucrare de început în creaţia sa, poate surprinde prin tot ceea ce arată să fi ştiut tânărul Rafael despre pictură, cucereşte prin spontaneitate şi naturaleţea cu care începe să vorbească în imagini lumii tânărul umbrian. Prin *Cele trei graţii* în pictura lui Rafael apare antichitatea, nu în primul rând prin motiv, ci prin calitatea de impuls deţinută în întreaga sa creaţie. Graţia antică, idealul de umanitate integrală, divinitatea ca expresie a corespondenţei între spirit şi

înfăţişare, îi vor guverna opera de aici înainte, până la sfârşitul ei. Rafael a trăit antichitatea care şi-a transfigurat prin el perenitatea în viziuni moderne.

Frumuseţea a venerat-o prin femeie, prin graţii şi splendide madone, întâlnite în pictura sa de la început, prezenţă statornică exprimând condiţia antică şi dezideratul renascentist al frumuseţii integrale, în pictura lumii apar chipuri şi fiinţe de o prospeţime fără pereche, cu vioiciune şi graţie, într-un colorit primăvăratic. Iată-le în frumuseţea lor pură în *Visul cavalerului*, ipostaze transfigurate în chipuri ideale de femeie, un ideal nutrit de realitate, de vis şi de tinereţea pictorului. Dar maturizarea se produce aproape simultan şi *Madona*) *Conestabile*, datând din 1502, azi la Muzeul Ermitaj din Leningrad, o sugerează, tânăra femeie stăpâneşte un univers de gânduri care-i luminează chipul de o gravă suavitate. Dintre multele sale Madone este poate cea mai dramatică, femeii, cu chip de copilă, întreagă prin minunea maternităţii, îi este gândul la viitorul pruncului, fiind marcată de umbra a ceea ce ştie că nu se mai poate schimba. *Madonei del Granduca*, din jurul anului 1505, azi la Palatul Pitti din Florenţa, ulteriori întâlnirii lui Rafael cu operele lui Leonardo

da Vinci, maternitatea pare să-i aducă un zâmbet, dar taina ei îi ţine privirea ascunsă în sine. Apare ca o copilă iluminată, dominată şi ea de gândul jertfei.

Madonele însă îi vor deveni femei, fizionomiile vor câştiga semnificaţii, se vor umaniza, trăind prin viziunea lui Rafael ca femei mame, nobile prin maternitate, şi pururi frumoase. Din jurul anilor 1505 datează şi *Madona del Prato*, azi la Kunsthistorisches Museum din Viena, compoziţie în piramidă, cu tehnică leonardească în modelaj, implantată în peisajul cadru de unde pare a înflori. Frumoasa tânără este acum femeie, mamă care-şi priveşte copilul păşind pe drumul său de muritor. Afectată de ceea ce va fi, nu poartă drama mamei copile din *Madona Conestabile*, dar ceva o reţine şi în reţinere îşi află loc un aer de tristeţe. Tinereţea, discret sugerată pe chipul de subtilă perfecţiune al Madonei, este o notă doar în minunea firii, în bucuria pe care o – aduce frumuseţea izvorâtă din delicate tonuri. Şi pentru a realiza pregnant evoluţia viziunii, amintim de *Madona cu scaunul*, creată de Ra-fael cam după zece ani de la cele de mai înainte. Opera, aflată azi în Palatul Pitti din Florenţa, un „tondo”, atrage irezistibil şi prin preaplinul feminităţii emană energie. Madona din

fascinantul tablou pare a-şi păzi pruncul pe care-l ţine la piept? *Madona cu scaunul* realizează ideea mamei chemate să-şi apere puiul, a mamei dintotdeauna şi de pretutindeni, a mamei divină prin maternitate. Capodopera aceasta a lui Rafael reprezintă, printre marile opere artistice ale lumii, poate cea mai energică afirmare a sursei de viaţă conştiente, a maternităţii umane. Madona, tânără frumuseţe împlinită, îşi ţine în braţe pruncul, îl strânge la piept cu dragoste şi priveşte, ca femeie, cu o încărcătură – de simţăminte, viaţa, pregătită s-o înfrunte, aşa cum nu ora copila din *Madona Conestabile*. Este singura, de altfel, care îşi strânge fiul la piept, celelalte, chiar *Madona Sixtină*, îl expun pe copilul, fiu al minunii, în timp ce ea îl ştie şi vrea să-l simtă ai ei. Ni se pare cea mai umană maternitate din câte. au fost create pe motivul biblic, rezultat – al contaminării spiritului modern cu acela al antichităţii.

Prin fiinţa lui Rafael părea împlinită pentru oamenii Renaşterii italiene dorinţa desemnată de greci prin noţiunea de „teofanie”, speranţa transpusă de antici în mit, a bucuriei de a-i avea pe zei printre muritori. Într-adevăr, o fiinţă de-o armonioasă frumuseţe avea nobleţe spirituală, minte ageră şi

cultivată, suflet generos, discreţie binevoitoare, modestie reală, solicitudine. Erau calităţi întrunite în perfecţiune, iar natura atât de generoasă cu el a făcut ca viaţa să nu-i fie altfel, în Renaştere Rafael fiind primit ca un dar de către oameni mari sau de rând, de papi, de principi sau de mulţime. N-a cunoscut dificultăţile materiale, nici mari încercări morale, părând a fi hărăzit seninătăţii fericite. S-a maturizat repede ca artist, creaţia i s-a definit cu siguranţă preluând ceea ce era în acord cu propriile disponibilităţi şi de natură să se convertească în originalitate. A ştiut în toate să sesizeze esenţialul şi să reţină utilul, ceea ce era făcut să-i dezvolte individualitatea artistică, să-l ducă la acea atât de marcată personalitate. Cu asemenea calităţi, continuu cultivate, s-a îndreptat spre Roma unde calea i-a fost deschisă de unchiul său, Bramante, la rându-i tâtan al Renaşterii, care îşi va asocia faţă de posteritate şi meritul de a fi fost părintele spiritual al lui Rafael.

În anul 1508 a pornit spre Roma, nu spre a-şi încerca norocul, ci spre a-l găsi, deoarece, datorită lui Bramante, pleca într-acolo chemat. Dar ceea ce s-a întâmplat apoi, extraordinara evoluţie a nepotului nu s-a mai datorat unchiului, marele arhitect i-a deschis

calea, i-a câştigat bunăvoinţa lui Iuliu al II-lea, pontificele minat de colosală ambiţie în a face din Roma, prin arte şi construcţii, splendoarea lumii. Bramanle i-a asigurat interesul binevoitor, dar Rafael l-a cucerit, dându-i pontifului) el, primul dintre cei mari în care Iuliu al II-lea a crezut» satisfacţia de a nu se fi înşelat. Papa i-a arătat toată încrederea cerându-i să picteze „stanzele", camerele de lucru şi ceremonii din Vatican şi şi-a văzut îndeplinite, dacă nu întrecute, cele mai îndrăzneţe aşteptări, creaţiile murale ale lui Rafael aveau să se înscrie întrecapodoperele picturale ale lumii odată cu decorarea aşa-numitei *Stanza della Segnatura*. A fost minunea înfăptuită sub ochii uimiţi ai celor din preajma Vaticanului, sub cei plini ele părintească mândrie ai papei. Prin compoziţiile pe tema *Teologici*, *Filosofiei*, *Poeziei* şi *Dreptului*, Rafael are întâietate în înfăptuirea grandioaselor proiecte-ale lui Iuliu al II-lea. Prin ele pictura monumentală atinge grandoarea, începe – şi paradoxal se defineşte – un stil în apogeu prin chiar cel care-l iniţiase, deoarece de la prima sa lucrare artistul înscrie o capodoperă cu valoare de model al genului. După un an de la opera lui Rafael, pictura murală – monumentală, va primi o altă valoare cu caracter de model, de data aceasta de

la Michelangelo care, în 1512, va dezveli tulburătoarea *Geneză*. Astfel că *Stanza della Segnatura* în 1511, cu opera lui Rafael şi *Capela Sixtină*, cu *Geneza* de Michelangelo, în 1512, sunt primele atestate de universalitate artistică ale coi; plexului de artă, arhitectură şi spiritualitate, tezaur al lumii, care va deveni Catedrala şi complexul *San Pietro în Vaticano*.

Aduşi de „imperialul" papă Iuliu al II-lea, artişti ai Renaşterii îmbogăţeau, spre satisfacţia sa nobilă, tezaurul universal. Aici aveau să-şi manifeste multilateralitatea şi Rafael şi Michelangelo, amândof lucrând efectiv şi ca arhitecţi ai Vaticanului, *San Pietro în Vaticano*, cuprinzând locaşul de cult şi încăperile anexe, aşadar „stanzele", lo-giile, capelele, colonada, tot ceea ce trezeşte admiraţia şi mândria oamenilor, este rezultatul conlucrării şi al continuităţii în lucru a unor valori excepţionale, similară cu aceea când, printr-un efort de geniu, se realizase miracolul de pe *Acropole* din Atena. Prin grandoarea proiectelor şi ambiţia realizării, prin capacitatea de a-i şti şi a-i aduce pe Cei mai buni, prin tăria în a le pretinde şi a obţine grandiosul „Iuliu al II-lea della Rovere, în ciuda unor păcate reale, se înscrie, la rându-i, printre titanii

Renaşterii.

În *Stanza della Segnatura* (1509 – 1511), geniul lui Rafael se manifestă deplin şi grandios, printr-o viziune redând în sinteză noua spiritualitate, într-o modalitate proprie ce tinde să devină etalon. Este răsplata pentru ceea ce aducea fără seamăn arta sa, pentru îndrăzneala concepţiei, libertatea compoziţiei, valoarea desenului, ineditul coloritului, armonia în monumental, seninătatea în grandoare. *Şcoala din Atena*, prin care Rafael reprezintă aici filosofia, se înscrie printre valorile artistice ale lumii, alături de cele dăruite Vaticanului de Michelangelo. Dar dacă opera tumultuosului florentin, observă M. Alpatov: „Întruchipează triumful puterii de creaţie, al voinţei creatoare a omului, *Şcoala din Atena* este un imn înălţat conştiinţei de sine a omului, raţiunii clare”. Către *Şcoala din Atena* a evoluat pictorul odată cu gândirea umanistă a epocii şi s-a ridicat la ceea ce a constituit impulsul, dominanta şi raţiunea creaţiei sale, dragostea şi admiraţia pentru oameni, nevoia de a da chip şi sens frumuseţii, de-a releva resursele inepuizabile de elevaţie ale vieţii, de-a face omenirea părtaşă bucuriei. *Şcoala din Atena* e un poem al raţiunii biruitoare, eliberatoare, care-l face pe om să

se manifeste nestingherit, cum îi este firea şi demn, cum îi este dat ca încununare a firii. Este un pas epocal înainte în raport cu arta medievală, în care muritorii drau prezenţi îndeobşte într-o existenţă măruntă, dominaţi uneori până la copleşire de forţe din afară, supuşi unor rigori care-i reduceau în ordinea lucrurilor la o prezenţă insignifiantă. Aici, în compoziţia de mari proporţii, într-un spaţiu închis, dar grandios, cu arcade de extraordinar efect spectacular, care deschid, prin reducerea lor în planurile îndepărtate, o perspectivă infinită, oamenii sunt eroii. Reînvie oameni mari ai lumii, cei care au luminat-o în antichitate cu gândirea lor, fiecare manifestându-se în spiritul convingerilor şi al felului său de a fi. Nicicând până atunci nu exprimase vreo operă artistică atâta energie intelectuală, atâta frumoasă şi elevată spiritualitate ca *Şcoala din Atena*. Semicercul de încadrare se ritmează prin bolţile care se deschid una după alta, simbolic, către nesfârşit. Este în totul o puternică senzaţie de mişcare, de volume care parcă sau şi desprins de picturalitate şi se întruchipează. Sub bolţile *Şcolii din Atena* pare că răsună vorbele lui Aristotel şi Platon, ale lui Diogene, privitorului nerămânându-i decât să le asculte. Efectul „grandios

şi sonor” al *Stanzei della Scgnatura* nu a scăpat nici comentatorilor nici oamenilor de rând şi este acelaşi întotdeauna, rezultatul ritmurilor perfecte şi al armoniei pe care o conţine. Prin *Şcoala din Atena* Rafael demonstra capacitatea picturii de a realiza artistic grandiosul, deschidea un drum şi îl ducea totodată către apogeu făcând sublimul accesibil, îmbogăţind cu el cotidianul. Prin marea sa frescă nu tulbură, ci înalţă, nu proclamă, cheamă, stimulează nobleţea, determină demnitatea.

Pe tema poeziei Rafael a conceput *Parnasul*, viziune de o graţie senzuală, o încântătoare unduire de frumuseţi, de volume bogate care se desprind, irezistibil, dintr-un tot cu o mare forţă de sugestie. „Dacă în *Şcoala din Atena*, socotea Franco Russoli, dezvoltă un simţ al monumentalului care-l aminteşte pe Bramante, *Parnasul* are graţie elegiacă şi ritmuri arcadiene”. „A ridicat – spunea John Ruskin – cu bună, ştiinţă stânca Parnasului spre a o opune celei a Sionului”, a glorificat gândirea inspirată şi sensibilitatea creatoare de lumi splendide. În *Stanza della Segnatura* pictorul nu rezervă primul loc teologiei, el face onorurile cuvenite înţelepciunii, poeziei şi dreptăţii frumuseţii, mai întâi prin *Şcoala*

din Atena, apoi prin *Parnasul*. În cea de-a doua prin Apollo şi muze, chipuri ideale, frumuseţi depline, dar pământene, cu ovalurile prelungite ale feţelor, cu nasurile fine, cu nări vibrante şi guri atrăgătoare, vii, cu privirea pură, caracteristică picturii lui Rafael. Este aici, în compoziţia *Parnasul*, o calmă bucurie a creaţiei, transpusă în perfecţiune cu firescul unui cântec de care artistul e stăpânit până la a-i impune existenţa în imagini vizuale, în desen, culoare, volume, în frumuseţe.

Compoziţiile din *Stanza della Segnatura* „reprezintă, completate şi explicate de alegoriile de pe boltă, edificiul noii ştiinţe, replămădirea umanistă a gândirii şi credinţei, a creaţiei şi a vieţii civile. Aceste picturi grandioase şi senine, care anunţă o viziune a vârstei de aur, sunt urmate de variaţiunile dramatice din *Stanza* dell'*Eliodoro*, (*Sala lui Eliodor* – 1511 – 1514) unde transpar aluziile la crizele pontificatului lui Iuliu al II-lea. Rafael, de pe acum maestru al impresiei resimţite în contact cu arta antică, răspunde unor imbolduri datorate lui Michelangelo, colorismului veneţian şi luminismului" (André Chastel, în *Istoria ilustrată a picturii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973. p. 109). Într-adevăr, mereu disponibil la nou, în

continuă îmbogăţire a universului şi mijloacelor, receptează energii în contact cu arta lui Michelangelo şi noi valori coloristice, apropiate de cele ale veneţienilor. Faptul se relevă prin *Messa din Bolsena* din *Stanza dell'Eliodoro*, de asemenea în numita *Stanza* dell'*Incendio*, unde fresca *Incendiul din Borgo* (1515) atestă capacitatea acestui mare liric de a fi şi dramatic, de a face şi el din pictură, asemenea lui Michelangelo, expresie a forţei umane. Aici muşchii oamenilor sunt încordaţi de poveri sau de efort, că ai bărbatului care îşi duce în spate tatăl, sau ai tânărului agăţat încă de zidul pe care îl coboară. Apare o dinamică la el puţin obişnuită, o febrilitate, totuşi graţioasă, a celor care se precipită, a femeilor care cu gesturi mari imploră sau îşi manifestă teama, a vântului care mulează veşmintele pe trupul purtătoarei de ulcioare. Este un nou drum, acela pe care – oprit de moarte – n-a apucat să meargă mai departe, către alte creaţiuni revelatoare. El şi-a realizat capodoperele sale şi ale lumii, până la o vârstă care – pentru nu puţini mari artişti – marchează abia începutul deplinei maturităţi.

Aşadar, *Stanza della Segnatura*, în care se semnau actele pontificale, devine tezaur de artă

monumentală prin marile compoziţii: *Scoală din Atena*, *Disputa*, *Parnasul*, *Jurisprudenţa*, de asemenea prin alegoriile pe mai mici suprafeţe reprezentând: *Astronomia*, *Teologia*, *Fifozoiia*, *Poezia*, cât şi prin fresce ca: *Adam şi Eva*, *Apolon şi Marsias*. Prin marile compoziţii *Stanza della Segnatura se* înscrie ca luminos tratat al gândirii şi existenţei umane, ea reprezintă principala izbândă a geniului lui Rafael ca om al Renaşterii, fiind poate cea mai sugestivă expresie a naturii conţinutului spiritual al epocii. Întâlnirea cu capodoperele rafaeliene din *Stanza della Segnatura* determină nu numai *catharsisul* spiritual, ci şi o anumită stare de plenitudine fiziologică. Şi nu e de mirare că operele acestea, aşezate în nemurire cu aparentă uşurinţă, cu spontaneitate şi caracteristică naturaleţe, au făcut ca pentru contemporani să devină un mit, să-l reprezinte pe cel destinat să dea prin artă strălucire eternei Rome. Pentru că, în timp ce Michelangelo lucra păstrând pentru sine, ca pe o taină, fazele lucrului, admiţându-l, cu greu, doar pe Iuliu al II-lea, Rafael, creând într-o stare de poetică euforie, nu împiedica pe nimeni să-i urmărească lucrul. Şi astfel, în timp ce din patima michelangiolesca se pregătea revelaţia unei sancţiuni,

prin Rafael, sub ochii tuturor, se desfăşura un fermecător miracol. Umbrianul îi face pe cetăţenii Romei să simtă pentru prima dată energiile care se vor transfigura în opere de o factură cu totul excepţională. În scurtă vreme a devenit eroul Romei, idolul ei, gloria, convertită în autoritate, întrecând-o chiar pe aceea a „teribilului" Iuliu al II-lea, şi este firesc dacă ne gândim că dădea opere de apogeu ale Renaşterii şi de referinţă ale artei universale. „A primit însărcinarea să picteze „stanzele" Vaticanului; în puţine luni fu privit de întreaga Romă ca cel mai mare pictor din câţi au fost. Pentru prima oară moda era de acord cu adevărul", scrie Stendhal în celebra sa carte *Plimbări în Roma*. L-au recunoscut oamenii din zilele sale, l-a simţit reprezentativ epoca şi se mândreşte cu opera sa omenirea.

Rafael lucrează intens, în anul 1511, după terminarea *Stanzei della Segnatura*, începe *Stanza* dell'*Eliodoro*, cuprinzând marile compoziţii: *Messa din Bolsena*, *Alungarea lui Eliodor*, *întâlnirea papei Leon al III-lea cu Atila* şi *Eliberarea Sf. Petru*. Mai lucra încă atunci când a încetat din viaţă Iuliu al II-lea şi când tronul papal i-a revenit *lui* Leon al! X-lea, înalt prelat cu vederi umaniste, reprezentant al puternicei

familii Medici. Cunoscător şi preţuitor al artelor, noul papă se mândreşte să-l aibă alături pe Rafael şi îi arată prietenie. Astfel, adoratul picior, supranumit şi divinul, era acum cel puţin egalul oricărei autori taţi civile sau eclesiastice, reprezenta autoritatea artei pentru a cărei acreditare, ca nobilă expresie a spiritualităţii umane şi a slujitorilor ei, au făcut enorm el şi opera sa. De cultură superioară, era totodată desăvârşit om de lume, cu admirabil comportament etic, trăia euforic prin creaţia sa plăcută tuturor, se bucura de viaţa în care el venise spre a fi fericit, îşi trăia fericirea spre bucuria celorlalţi.

În anul 1514, după moartea lui Bramante, papa Leon al X-lea l-a numit pe Rafael în funcţia de arhitect al Catedralei de la Vatican. A făcut-o ţinând seama de disponibilităţile arhitectonice învederate de concepţia decorării „stanzelor”. Şi n-a greşit, contribuţia lui Rafael, ca arhitect, la îmbogăţirea proiectului lui Bramante pentru biserica Sf. Petru fiind remarcabilă. Peste puţin, în 1516, devine superintendent al construcţiilor papale. În anii care au urmat, în paralel cu creaţia picturală, a cărei execuţie era lăsată tot mai mult pe seama colaboratorilor, Rafael a proiectat *Palazzo* Bidoni-*Caiiarelâi* din Roma (1515), de

asemenea, tot pentru Roma: *Palazzo Aquila* (1519), iar pentru Florenţa: *Palazzo Pandoliini* (1516). Începe *Stanza dell l incendio*, execută el însuşi *Incendiul din Borgo*, dar nu are timp să o facă integral şi cu celelalte compoziţii. Asaltat de comenzi, nu cu mult trecut peste treizeci de ani, Rafael rămâne deschis în permanenţă noului – r asimilează – amintim – colorismul Veneţian şi se pătrunde de energia dramatică michelangiolescă, evoluează în picturalitate de la *Madona cu scaunul* (1514 – 1515), la *Madona Sixtină*, iar în cartoanele pentru tapiserii este de remarcat contaminarea artei antice cu valorile specifice picturii flamande.

În tot acest timp nu încetează să picteze madone, culminează cu *Madona Sixtină*, creată în jurul anilor 1516, aflată azi la Drescla, în Gemăklegalerie, stăpână parcă în sălile unde sunt adăpostite atâtea alte capodopere, printre care şi *Venus dormind*, minunata pânză a lui Giorgione. Stăpână e *Madona Sixtină*, o mamă care-şi ţine în braţe pruncul, o tânără femeie frumoasă, înflorită de maternitate, frumoasă în sine, dar frumoasă în nesfârşita ei capacitate de expresie şi prin aceasta o bucurie. Venus a lui Giorgione este un splendid nud, un trup perfect, redat în relaxarea

somnului, dar cu încordarea de cântec a tinereţii, Madona lui Rafael este doar unul dintre personajele unei pânze în care mai figurează alte cinci şi printre acestea Varvara, femeie de o fină şi inteligentă frumuseţe. *Madona Sixtină* are trupul acoperit de haine largi care nu sugerează decât mişcarea, parcă de zbor, a trupului, personajul trăind şi fascinând prin ceea ce concentrează şi exprimă fizionomia, „chip de înger, dar femeie”, cum spunea Eminescu, „vedenie de o frumuseţe pură”, cum o simţea Puşkin. Într-adevăr, totul concură, în această operă cu personajele dispuse piramidal, către faţa Mariei care atrage şi domină prin inefabilul unei frumuseţi depline, supreme în seninătatea ei fericită de femeie mamă. Maria este expresia însăşi a frumuseţii care concentrează şi exprimă toate razele armoniei interioare printr-o gingăşie iradiantă la rândul ei, de natură să provoace admiraţie sau extaz pentru minunea care se arată a fi integralitatea umană, pentru momentul, nemuritor, prin artă, al teofaniei.

Paradoxal, s-ar putea spune, Rafael, pictorul care crea liber şi spontan, aşternea cu naturaleţea manifestării unui act vital viziuni personale, a fost şi un mare portretist. Spirit cultivat, dus la ascuţită

fineţe, analist pătrunzător, pictorul are nu numai calitatea de a-l caracteriza pe cel portretizat, adică de a face sensibil universul său interior, dar, totodată, de a sugera spiritualitatea lumii Renaşterii căreia îi aparţin aceşti oameni. Începută în jurul anilor 1505, când a făcut portretele soţilor Doni, de asemenea un autoportret, şi-a intensificat creaţia pe acest tărâm în perioada romană, de când datează capodopere ale artei portretistice, în tehnici diferite, după modele în viaţă. Este cazul cu papii care şi-au înscris imaginea în vreme prin portretele lui Rafael (iuliu al II-lea şi Leon al X-lea), cu umanistul Baldassare Castiglione. Totodată evocă şi pe Dante, spre pildă, nu şi l-ar putea imagina nimeni altfel decât ni l-a lăsat Rafael în marile sale compoziţii.

Pe papa Iuliu al II-lea (uleiul pe lemn, azi la Galeria Uffizi din Florenţa) l-a pictat în jurul anului 1512. Bătrânul, puternic încă şi masiv, aşezat într-un fotoliu somptuos, cu creştetul acoperit bătrâneşte de o bonetă purpurie, care aduce cu o scufie de noapte şi cu bustul îmbrăcat, de asemenea, în catifea purpurie, este pe gânduri. Pe chipul reliefat bărbăteşte se citeşte în continuare forţa, capacitatea şi parcă hotărârea de a acţiona din nou, cu voinţa pe care anii

nu i-au stăvilit-o. Privirea e vie, pătrunzătoare, nasul puternic conturat, ca element central de forţă a chipului tăiat de o gură strânsă nu de bătrâneţe, ci de obişnuinţa de a-şi impune voia. Este încă de temut acest om viguros, cu mâini de o graţie şi eleganţă tinerească. De altfel, mâinile, care par să fie omagiul lui Rafael pentru înalţii săi protectori, surprind prin fineţea lor şi într-un alt tablou, aflat la Galeria Uffizi, reprezentându-l pe papa Leon al X-lea cu doi cardinali. Pe Iuliu al II-lea l-a redat, cu majestate papală, şi în alte imagini; impresionantă, reprezentativă pentru „teribilul" papă, personalitate de reală magnificenţă, este aceea din compoziţia *Alungarea lui Eliodor*. Bătrânul pontif apare aici şi mai puternic, este aşa cum probabil arăta atunci când l-a văzut Erasm intrând călare în Bologna şi nu a mai putut desprinde de imaginea „părintelui creştinătăţii" pe aceea a condotierului.

La Leon al X-lea, iubitor al artelor şi al petrecerilor rafinate, deloc puţin simţitor la cele lumeşti, întâlnind dificultatea de a găsi şi reda expresia deosebită, caracteristică, pe chipul îngreunat, pictorul a dat frumuseţe deosebită mâinilor şi strălucire îmbrăcăminţii. Nu fără rost i-a aşezat

alături pe cei doi cardinali, dominaţi fizic de corpolentul atât de fastuos îmbrăcat, cât şi de supremul său rang eclesiastic. Ei pun în valoare personajul central care, singur şi nemarcat de brocarturi şi catifele, ar fi fost un bărbat gras, un om căruia evident îi plăcea să mănânce bine, în timp ce aşa, prin raportare firească la celelalte prezenţe, devine o apariţie impozantă, cu note de rafinament. Tabloul, unul dintre ultimele create de Rafael, produce o extraordinară impresie prin ceea ce reprezintă ca tehnică picturală în conceperea contra-punctică a existenţelor, prin vigoarea desenului şi densitatea culorii în care domină, cu nuanţe şi simetrii, roşul, de la cel care acoperă masa, la splendoarea coloraturii catifelei, vie şi cu ape adânci, bogată şi de extraordinar efect. Această „simfonie puternică de tonalităţi roşii”, cum o considera Roberto Salvini, îşi poate măsura forţa coloristică cu aceea a picturii veneţiene.

Dacă prin *Iuliu al II-lea* şi prin *Leon al X-lea*, i-a omagiat pe puternicii vremii, iubitori de artă, prin *Baldassare Castiglione* a adus omagiu spiritului cultivat, prietenului şi prieteniei, inteligenţa vie şi sufletul mare animă privirea, îi luminează chipul.

Portretul, datând de prin 1515, şi aflat acum la Louvre, cu totul remarcabil prin discreţia tonurilor de ocru, cenuşiu şi gri, se realizează mai presus de orice prin privire. Perfecţiunea aceasta picturală, evidentă la analiză, este subordonată dorinţei de a exprima bucuria întâlnirii cu asemenea oameni, a însăşi existenţa lor. Simplitatea, în sensul de firesc, reieşind din bunăvoinţa care reprezintă dominanta caracterului, nu afectează grandoarea pe care o are şi acest tablou, ca şi celelalte portrete create de Rafael. Pictorul admiră oamenii, caută să le cuprindă şi să le redea personalitatea prin dominantele ei. *La donna velata* nu e numai frumoasă ci şi spirituală, are simţul umorului, pe care pictorul îl face simţit împlinindu-i mândra frumuseţe şi definindu-i personalitatea. *Angelo Doni* este deschis şi puternic, are o majestate a forţei, conţinută şi reprezentată de fiinţa sa. *Bindo Altoviti*, datând din anii 1513, azi la National Gallery of Art din Washington, poartă pe chipul de-o frumuseţe ieşită din comun, oarecum efeminată, o tristeţe care vine din adâncuri. Austerul *Cardinal*, din 1518, azi la Prado, descărna: şi cu ascuţimi în trăsături, pare totul numai hotărâre. Ai sentimentul ca de la un asemenea om, de la mai mulţi ca el, a plecat

Inchiziţia.

Capodoperele lui Rafael Sanzio fascinează, determină nevoia de a te abandona farmecului lor blând, dar irezistibil, indescriptibil, dar pregnant. Este efectul desenului perfect, al culorii sănătoase şi al luminii dulci, al concepţiei poetice a tablourilor, al frumuseţii fără echivoc a modelelor, dar în toate şi mai presus e geniul fericit al pictorului, fiu al epocii sale, fermecător el însuşi şi hărâât a-şi împrăşiia prin existenţa sa şi prin operă farmecul asupra contemporanilor şi tot atât de viu asupra posterităţii.

MICHELANGELO

Demiurg, Michelangelo (1475 – 1564), feciorul lui Lodovico Buonar-roti, a năzuit la alte amplitudini şi proporţii pentru umanitate, nemulţumit de opera presupusului creator. El, omul Renaşterii, al unei epoci de exaltare antropocentrică, a conceput încă o dată lumea, mai puternică şi mai frumoasă prin extraordinara energie vitală, care, socotea artistul, se cuvine să-i fie proprie omenirii.

Cunoscându-i-se bine viaţa, se ştiu totuşi puţine despre el, fiinţă de o infinită discreţie în ceea ce priveşte cotidianul şi de egală pudoare în exteriorizarea sentimentelor. Cu suflet mare, dar

sihastru, s-a simţit atât de mult îndatorat creaţiei încât i-a rămas puţin pentru cele obişnuite ale traiului. De fapt, întregii sale uriaşe energii spirituale, puterii de a năzui şi a iubi, senzualităţii, capacităţii de elevaţie, de simţire şi visare, nu i-ar fi fost poate de ajuns iubirea pentru un om sau altul, dragostea pentru o femeie şi prietenia pentru un bărbat, ea impunea să fie cu mult mai mult şi a fost pentru toţi oamenii lumii. N-a avut o viaţă tihnită de familie, şi nu i se cunosc adevăraţii prieteni, dar, din tot ceea ce n-a luat sau n-a dat vieţii, ca om obişnuit, a dat lumii omul excepţional, prin opera sa, nesfârşită sursă de energie spirituală.

Sufletul titanic al celui care fizic a fost şubred şi a pătimit destule din pricina precarei sănătăţi, i-a dat puterea şi mândria de a face totul cu mina sa. El, cel care a arătat cum să se taie muntele spre a scoate marmura, a cioplit desprinzându-l pe *David* dintr-un uriaş bloc socotit de către ceilalţi inutilizabil. A conceput şi a aşezat în frescă, singur, fără alte ajutoare decât cele tehnice, de rutină, uriaşul complex decorativ din Capela Sixtină. Nu a folosit ajutoare în creaţia artistică efectivă, de aici poate şi acele măreţe proiecte abandonate, poate şi acel „nonfinito” de sculptura sa, dar de aici sigur şi formidabila forţă a lui

Moise sau a operei din înaltul Sixtinei. Nu-şi găseau locul acolo, în clipele creaţiei, alte suflete şi alte mâini. Viaţă unui nou Adam nu i-ar fi putut da altcineva şi nimeni n-ar fi avut cum să preamărească şi să cânte viaţa cum a făcut-o el prin Eva, adusă din somnul nefiinţei spre a exprima nesfârşită putere de seducţie, capacitatea de a se face simţită şi a chema, momentul de emanaţie şi atracţie vitală. Titanul a creat uriaşi dându-i ca model lumii şi i-a făcut să sufere, să încerce laolaltă cu el, creatorul, drama neputinţei de-a face lumea să fie efectiv aşa cum ar fi trebuit. A sperat şi a simţit totodată îngrădirile, a sperat când l-a creat pe *David*, când a dat nemurire pe bolta Sixiinei Genezei, lui *Adam* şi *Ev ei*, frumoaselor sibile sau puternicilor profeţi, a crezut când i-a descoperit vigoarea lui Moise şi chiar a sclavilor, dar a simţit zădărnicia după atâtea amare experienţe şi întâmplări nefaste şi a pus durere în splendoarea compoziţiilor statuare din Capela Medici şi în *Judecata de apoi*.

A fost fiul unui mare veac, dar martorul unor vremuri pe care le-ar fi dorit altfel. A suferit să-şi vadă patria slăbită, Italia învrăjmăşită, lipsită de puterea nu numai de a-şi afirma reala superioritate spirituală în

raporturile cu lumea, dar chiar de a-şi apăra fiinţa. În vremea vieţii sale, Roma este prădată şi umilită, la 1527, de mercenarii conetabilului de Bourbon. Însărcinat să apere Florenţa, în calitate de comisar general al fortificaţiilor cetăţii de pe Arno, află trădarea sălăşluind chiar în fruntea autorităţii prin Malatesta Baglioni, guvernatorul general al republicii. Descoperă, dar nu poate face nimic spre a dovedi vinovăţia şi a preveni trădarea care se produce, Republica Florentină fiind nevoită să accepte înfrângerea în anul 1530. Principi şi duci fără scrupule îşi exercită tiranic puterea sub dominaţia sau ameninţarea spaniolă, oamenilor le lipseşte minima siguranţă, războiul îşi poartă flăcările de-a lungul şi de-a latul peninsulei. Spiritualitatea din nou oprimată nu mai găseşte sau găseşte tot mai greu necesarele certitudini, este afectat de arderea pe rug, de către biserică, a lui Girolamo Savonarlla, află de Luther, de tezele din 1517 şi de excomunicarea sa din 1521, trăieşte intens tot ceea ce se petrece în jurul său, participă şi suferă. Suferă, marcă a geniului, pentru întreaga omenire, pentru umanitatea pe care ar fi vrut-o altfel, cu mult mai frumoasă, mai bună şi mai puternică.

S-a remarcat în pictura lui Michelangelo mai cu seamă – dar aspectul are valabilitate pentru întreaga sa operă, pentru sculptură şi pentru lirica sa – o constantă dramatică, o notă de suferinţă. Personajele, eroii săi, măreţi, semeni ideali, dar nu supraoameni, au o expresie aparte, o tristeţe cosmică. Este rezultatul experienţelor artistului, cât şi al unei disponibilităţi iniţiale, a spiritului superior hărăzit să vadă degrabă, departe şi în adânc, ceea ce constituie limită în viaţă şi neputinţă omenească. În fiecare parcă sălăşluieşte sufletul creatorului care, în ciuda puterii sale închinate vieţii şi desfăşurate în cinstea şi spre binele ei, n-a putut s-o schimbe, s-o facă aşa cum ar fi dorit, cum trebuie să fie, mai bună şi… nemuritoare.

Rămas fără mamă la şase ani, a fost degrabă lipsit de prezenţa de neînlocuit a părinţilor. Nu s-a bucurat de afecţiune nici în adolescenţă, el tânăr mai puţin înzestrat fizic decât alţii, pe deasupra cu nasul rupt de pumnul unui invidios. A cunoscut, ce-i drept, bunăvoinţa caldă a lui Lorenzo de Medici (Magnificul) dar distanţa, oricum s-ar fi manifestat sentimentele seniorului, era mare. Binevoitori i-au fost în viaţă şi alţii, care au pus în preţuire poate şi afecţiune, cum i-

a arătat Papa Iuliu al II-lea, dar şi aici au funcţionat distanţele protocolare. Cât priveşte dragostea, simţirea sa adâncă se pare că n-a trezit la femeia iubită mai mult decât prietenie. A pierdut prin discrelă suferinţă omul» dar a câştigat în sensibilitate personalitatea de geniu.

Învăţăcel în ale gramaticii la Florenţa, la şcoala lui Francesco da Urbino, face primii paşi în arta cuvântului, preocupare devenită constantă în viaţa şi activitatea sa, „rimele" şi sonetele lui Michelangelo rămânând printre valorile literare ale vremii, purtându-i deopotrivă revoltele cât şi visurile. Renascentismul şi-a urmărit pe toate planurile dezvoltarea, începând cu şcoala din Florenţa unde alături de bucuria literelor a dezlegat taina cifrelor. Aici a ajuns în preajma lui Lorenzo Magnificul şi la curtea unde Leonardo da Vinci nu-şi găsise locul din pricinile cunoscute, Michelangelo, foarte tânăr, n-avea mai mult de 15 ani, s-a simţit bine, căutând să se cultive în preajma unor umanişti de valoarea lui Angelo Poliziano, Pico della Mirandola şi a altora. Situaţia era diferită, Michelangelo fiind luat în considerare ca posibil învăţăcel, în timp ce Leonardo ar fi trebuit acceptat ca egal, ceea ce, se ştie, nu s-a

petrecut în anturajul stăpânului de atunci al Florenţei.

Scurtă vreme în atelierul pictorilor Ghirlandaj o, se dedică în curând sculpturii ca ucenic, din anul 1489, al lui Bertoldo di Giovanni, formându-se sub îndrumarea fostului elev al lui Donatello la şcoala antichităţii, bogat reprezentată în celebrele grădini Medici. Aici, din dorinţa şi pe cheltuiala lui Lorenzo, erau etalate, spre desfătare şi ca model, inestimabile valori de sculptură. Antichitatea, de care era saturată atmosfera, devenea ideal prin admirabila realitate a valorilor conservate şi tânărul Michelangelo trăia în preajma lor cu năzuinţa de a se ridica spre ideal.

A învăţat deopotrivă de la antichitate, ca şi de la înaintaşii apropiaţi sau de la contemporani. Se ştie că a lucrat intens, destul de lungă vreme, în biserica del Carmine, unde a copiat şi recopiat picturile lui Masaccio. Operele lui Giotto şi ale lui Masaccio îşi vor spune îndeosebi cuvântul în formarea celui ce, cu înzestrare excepţională şi prin muncă asiduă, va ajunge repede la capacitate proprie de expresie. Apar propriile creaţiuni, printre ele un pierdut Cap de *faun*, lucrare ce pare să fi fost prima sa sculptură, aceea prin care pare că a atras asupra sa atenţia şi i-a adus protecţia marcată printr-o notă de afecţiune a lui

Lorenzo Medici-Magnificul. Îndemnat de Poliziano lucrează, pe o temă caracteristică antichităţii, relieful înalt în marmură: *Lupta centaurilor cu lapiţii*. Tot în această perioadă, între anii 1490 – 1492, deci la 15 – 17 ani, realizează un relief plat: *Madonna della Sqala*, creaţii care nu numai că-l anunţă pe marele sculptor, dar îl şi reprezintă. La Florenţa în mediul umanist, la vârsta marii receptivităţi, câştigat de neoplatonism, impresionat, fără a fi clătinat, de predicile rechizitoriale ale lui Savona-rola, şi-a găsit repede echilibrul interior prin tăria unor convingeri care l-au condus pe omul sigur de destinul său, permanent atent şi receptiv faţă de tot ceea ce i-a oferit sau i-a pretins viaţa.

În 14% cunoaşte Roma, care alături cu Florenţa va fi locul marilor sale creaţiuni sculpturale, arhitectonice şi picturale, oraşul a cărui marcă va ajunge să fie pentru mulţi cupola celestă de la *San Pietro în Vaticano*, concepută de geniul lui Michelangelo. La Roma se găseşte, de asemenea, una dintre cele mai preţioase valori sculpturale ale lumii: *Moise*, aflată în biserica de la *San Pietro în Vincoai*. Cetatea

Eternă adăposteşte frescele din *Capela Sixtină*,

iar oraşul de pe Arno pe *David* şi creaţiile din *Capela Medici*. Titanul care a îmbogăţit lumea cu opere nemuritoare a muncit şi a murit la Roma, a muncit, a creat şi a rămas nemuritor la Florenţa, aşezat în pământul ei, în mausoleul reprezentat de mănăstirea *Santa Croce*, panteon al marilor florentini.

În 1499, prin *Pietà*, azi la Roma, creează o operă de blinda sensibilitate tânăr, sculptorul îşi concepe eroii tineri la rândul lor, marcând prin seninătate conştiinţa inexorabilului. Fecioara plânge cu lacrimi reci trupul neînsufleţit pe care-L ţine în braţe, trăind pierderea în transcendent, opera exprimă puritatea şi este de o siderarită armonie, în 1501, la Florenţa, execută marmura cunoscută azi sub numele de – Madonna *din Bruges* şi începe lucrul la una dintre creaţiile colosale, la aceea reprezentându-l pe *David*. Operă a tinereţii mature, *David*, se leagă ca spiritualitate artistică de amintita *Pietà*, eroul capodoperei zbuciumatului florentin având, în ciuda fireştii încordări pretinse de situaţia reprezentată, o notă de seninătate, reflex al conştiinţei unei îndatoriri, ca şi aceea a Fecioarei din *Pietà*.

Apropierea de creaţiile marelui sculptor, mai cu seamă de *David* şi de *Moise*, ne face părtaşii unei

irezistibile nevoi de exprimare în piatră a artistului, a capacităţii de a o însufleţi. Operele sale şi-au impus tulburător existenţa, *David*, spre exemplu, gigantul de peste cinci metri, cioplit într-un imens bloc care parcă îl aştepta şi se refuzase altor dălţi, şi-a impus locul de expunere şi funcţia existenţei sale. În vara anului 1501, pe şantierul domului din Florenţa, într-un atelier construit special, Michelangelo a început lucrul în marmura abandonată de alţi sculptori, atribuită acuma lui; la cererea sa, şi vreme de un an şi jumătate nu a dat nimănui permisiunea să urmărească zămislirea operei. Când a ieşit la lumină *Gigantul*, cum l-a numit contemporanii, a păşit triumfal spre *Piazza della Signoria*, lângă poarta lui *Palazzo Vecchio*, amplasament pentru care fuseseră consultaţi Leonardo da Vinci, Boticelli, Perugino şi unde a fost transportat sub privegherea celebrului arhitect Giuliano da Sangallo, însoţit de grija întregului oraş. Aici a stat, paznic al cetăţii şi emblemă a bărbăţiei, martor şi supravieţuitor a multor evenimente dramatice, până în anul 1873, când statuia, perisabilă în materialitatea ei, a fost trecută, spre a fi adăpostită, la Academia din Florenţa. *David* a rămas totuşi în piaţa Senioriei printr-o copie în marmură, executată

prin 1910. Dar *David* trăieşte pentru florentini pretutindeni, de aceea, ca simţământul acesta să-l aibă şi cei care vin de pe alte meleaguri, au măi „făcut o copié, în bronz, şi au aşezat-o, spectaculos, pe colina *San Miniato*, vechi bastion al oraşului.

Din marmură Michelangelo l-a „eliberat” pe erou şi odată cu el a dat un poem din tulburătoarea cântare a frumuseţii şi forţei omeneşti, a dramaticelor confruntări şi biruinţe. Din blocul cioplit a prins viaţă un tânăr şi splendid exemplar al speciei umane; David a fost imaginat de Michelangelo în momentul de maximă concentrare dinaintea luptei, dominat de conştiinţa încercării pe care se arată pregătit să o înfrunte. Este omul şi nu un personaj biblic, în faţă nu cu Goliath, ci cu vitregia, este omul acum luptător, stăpân pe sine însuşi, conştient de datoria sa şi hotărât să se bată cu toate forţele. Totodată, acest gigantic *David* al lui Michelangelo transmite simţământul victoriei, credinţa că un astfel de reprezentant al stirpei omeneşti este făcut să învingă. Firesc a devenit repede erou ideal şi simbol în lupta pentru libertate al florentinilor, al italienilor, al omenirii.

În activitatea marelui sculptor, pictor şi arhitect

se consideră, pe bună dreptate, că *David* încheie strălucit prima perioadă a creaţiei şi totodată are calitatea de a fi afirmat o nouă viziune în temă, caracteristică Renaşterii, a luptei şi victoriei umanităţii împotriva forţelor brutale, opresive. Prin grandiosul său *David*, sculptorul florentin îi depăşeşte pe toţi înaintaşii apropiaţi sau îndepărtaţi, nu prin dimensiunile operei, ci prin forţa ei spirituală. Prin acest tânăr atlet, cu muşchii sugestiv puşi în valoare, spre a face vizibilă încordarea interioară în aparentul moment static al celui ce aşteaptă lupta, prin frumuseţea chipului pe care hotărârea începe să cunoască asprimea firească încleştării pe viaţă şi pe moarte, Michelangelo închină un imn omului şi aruncă o provocare destinului. *David* nu este numai simbolul bărbăţiei luptătoare, ci şi al splendorii libertăţii care trebuie apărată şi pe care oamenii hotărâţi, şi prin aceasta puternici, ştiu să şi-o păstreze.

Biruitor faţă de dificultăţile tehnice ridicate de cioplirea colosalului bloc, tânărul Buonarroti, la începutul lucrării în vârstă de 26 de ani, a dat odată cu *David* noi dimensiuni şi posibilităţi expresive impresionantei arte a volumelor. Într-adevăr, chiar dacă a fost lucrat pe şantierul de la *Santa Maria del*

Fiore, nu era făcut nici pentru interiorul unei biserici, nici pentru a fi aşezat în preajma ei. *David*, statuie rotundă, uriaşă, este dăltuită astfel încât pretinde în jur spaţiu şi oferă mereu noi planuri expresive în funcţie de unghiul din care e privită. Eroul este când excepţional de frumos, când impresionant prin forţa concentrată, stăpânită, dar gata să se elibereze printr-un zvâcnet de nestăvilit.

În 1505, anul în care florentinii l-au văzut întâia dată pe *David*, artistul termină *Sfânta familie*, pictură pentru Angelo Doni, aflată azi la Uffizi şi cunoscută sub numele de *Tondo Doni*. Este prima sa mare creaţie picturală şi singura certă dintre toate câte îi pot fi atribuite în domeniul picturii de şevalet; o unică, dar admirabilă operă, definind pictorul care peste puţin avea să se impună magistral în creaţia monumentală murală. În *Tondo Doni*, pe tema biblică, Michelangelo înscrie într-un cerc o compoziţie, prin care s-ar putea spune că monumentalizează umanul sau că umanizează monumentalul. Este o scenă de familie cu o fecioară de-o frumuseţe bogată, mândră de copilul pe care-l poartă, ca pe o amforă, cum observă comentatorii.

Luminoasă, în culori de o mare prospeţime,

reprezintă o capodoperă de pictură rezultând din modalităţi originale, transferate genului de către sculptor. Dând personajelor sculpturalitate, Michelangelo foloseşte posibilităţile picturii în compoziţie, îngăduindu-şi o construcţie complicată, de natură să confere tondo-ului o dinamică a volumelor, să cheme privirea şi să concentreze atenţia asupra momentului. Prin dispunerea lor produce o mişcare interioară ce urcă privirea către cele trei chipuri, o coboară şi o face să revină pe spirala trupului drapat al femeii, către braţele şi privirea mamei care duc din nou spre copil, făcând să i se simtă acum şi lui individualitatea, să fie apoi din nou admirata nobleţea bătrâneţii lui Iosif şi frumoasa femeie. În anii 1504 – 1505, aşadar când avea aproximativ 30 de ani, ia parte, alături de Leonardo da Vinci, atunci maestru recunoscut, la concursul pentru stabilirea pictorilor şi-a operelor care vor decora palatul Senioriei din Florenţa. Şi se ştie că în timp ce creatorul *Giocondei* are ca temă *Bătălia de la Anghiari*, Michelangelo: *Bătălia de la Caseína*. Proiectul, sau cum se mai spune, cartonul, lucrare azi pierdută, dar de pe urma căreia au rămas unele schiţe, dă temeiuri să fie considerat printre cele mai interesante creaţii ale

tânărului artist. O spune Benvenuto Cellini, o arată schiţele rămase, de natură să sugereze ceea ce era proiectul şi ceea ce ar fi fost opera. De asemenea, copia lui Aristotile da San-gallo, de 75X130 cm, după cartonul lui Michelangelo. Soldaţii surprinşi la scăldat, aşadar trupuri goale, se aruncă în bătălie. Ce teamă generoasă pentru artistul care socotea nudul suprema expresie a naturii, obiectul cel mai înalt al picturii, a ceea ce pentru el reprezenta muzica divinităţii. Se găsea în elementul său, el, asemenea anticilor, îi va prezenta goi nu numai pe muritori, ci şi divinitatea, care se ştie că după concepţia neoplatoniciană nu era altceva decât întruchipare a unei idei. Aşadar, proiectează pictarea unor trupuri goale, în mişcare, puternice şi de-o mare frumuseţe, energii conţinute în fiinţe, forţe pe cale de a se declanşa.

Ceea ce n-a putut transfigura la Florenţa şi a rămas doar ca proiect, *Bătălia de la Caseína*, o operă picturală de amploare, va fi înfăptuit, într-o tulburătoare viziune de geniu, peste câţiva ani doar, prin picturile în frescă din Capela Sixtină având drept temă *Geneza*, de la facerea lumii la potop. Mai târziu, peste mulţi ani, va aşeza tot aici, în Capela Sixtină, pe peretele din partea altarului, fresca *Judecata de apoi*.

Ceea ce reprezenta Michelangelo în 1505 ca artist arată şi faptul că în acest an papa Iuliu al II-lea îl cheamă la Roma, spre a contracta proiectul şi execuţia unui mausoleu. Sculptorul purcede la extragerea marmurei din carierele de la Carrara, unde nu numai că supraveghează, ci participă direct. Marmura este gata de lucru, dar papa, în ciuda contractului, îşi schimbă hotărârea, ceea ce – fireşte – îl supără pe omul care-şi vede irosit atâta timp. De acum, se poate spune, începe istoria acestui mausoleu, proiectat, contractat şi recontractat, în timp ce papa era în viaţă şi după moartea sa, proiectat măreţ şi schimbat de mai multe ori. Încep avatarurile mausoleului, dacă nu blestemul său, artistul pierzând multă vreme cu proiectele, cu discuţiile, cu pregătirile şi lucrul pe care n-a apucat să-l sfârşească. A fost obligat la procese cu moştenitorii papei, a avut sâcâieli, dar – şi este esenţial – de acest mausoleu sunt legate câteva din creaţiile sale sculpturale, începând cu marmurele reprezentând aşa numiţii sclavi (*Sclav eroic*, *Sclav murind*) şi trecând la tulburătoarea întruchipare a energiei conţinută şi exprimată de *Moise*. La comanda papei Iuliu al II-lea a creat şi statuia-portret a pontifului, destinată bisericii *San*

Petronio din Bologna, bronz care nu a rămas, deoarece în 1511 rivalii papei l-au distrus. În 1508 artistul contractează, la insistenţa hotărâtă a lui Iuliu al II-lea, pictarea în frescă a tavanului Capelei Sixtine. După ce biruie reţineri privind raporturile sale cu pictura, după ce concepe inedit şi grandios, lucrează cu atâta râvnă încât în anul 1509, la 1 noiembrie, este gata o primă parte a compoziţiei care va fi încheiată în luna octombrie a anului 1512. Atunci oamenii s-au întâlnit cu capodopera, cu colosala creaţie populată de uriaşi, cu ceea ce n-ajunge doar să fie văzut, trebuie şi auzit, de fapt simţit cu întreaga fiinţă pe care o domină şi o exaltă totodată. Geneza, operă picturală, solicită integral şi irezistibil, transmite fluidul pe care de atunci îl poartă şi-l dă, cu virtutea aceea unică a marii arte, a capodoperei, de a atrage şi a emite în eternitate.

S-ar putea spune că sculptorul şi-a înscris deplin tulburătoarea capacitate de creaţie în pictură; tot ceea ce n-a putut realiza pe măsura necuprinsei sale imaginaţii şi a grandioaselor lui proiecte în sculptură, a înfăptuit aici. În sculptură a conceput o galerie de eroi, titani ai omenirii, începând cu *David*, continuând cu *Moise*, dar până la împlinirea ei n-a avut cum să

ajungă. Nu l-au lăsat oamenii, nici vremurile, nu i-a îngăduit timpul, nici limitata putere omenească, nici viaţa. S-a gândit să cioplească munţi spre a le da forme statuare, vis grandios, dar nerealizat; a simţit nevoia colosalului, singura posibilă expresie a energiei purtate în fiinţa sa. Nu se considera pictor şi nu gândea că aici avea să-şi spună ca artist cuvântul, a acceptat cu greu comanda pentru care lumea îi este îndatorată papei Iuliu al II-lea, dar când s-a apucat de lucru geniul l-a făcut să confere valori inedite picturii ca gen, să epuizeze posibilităţile într-o modalitate numai a sa prin forţa cu care s-a manifestat. Celor de-atunci li s-a părut, aşa ca lui Vasari, că un „zeu a coborât pe pământ spre a aduce perfecţiunea”. Ce a însemnat atunci, înseamnă şi acum pentru cei ce ştiu să o vadă şi să o asculte, să o simtă cu întreaga fiinţă, după ce i s-au dăruit şi au ajuns la capacitatea de a vibra la undele transmise de energia vitală purtată de creaţiile titanului. Începe acolo, în înălţimi, în istoria lumii, cântecul vieţii şi Michelangelo te face să-l asculţi.

A zugrăvit pe tavanul Capelei Sixtine Geneza, a cuprins după litera de atunci, biblică, crearea omului şi a dus-o până la Potop. Este ceea ce a făcut în partea

centrală a plafonului, împărţit în compartimente dreptunghiulare conţinând principalele scene, încadrate de acei *ignudi*, numiţi şi sclavi, nuduri puternic definite în parte şi de mare efect decorativ dinamic în tot. Triunghiuri leagă pictural plafonul cu pereţii, între ele sunt imagini reprezentând uriaşi profeţi şi impresionante sibile, iar în interiorul lor imaginaţi pictural strămoşii. Îndrăzneţ şi într-o perspectivă amplă, prin proiecţiuni colosale, pictorul pare că ilustrează, dar de fapt reface o legendară creare şi evoluţie a omenirii. Este o poveste cu personaje-eroi de tulburătoare forţă artistică, purtând în ei şi făcând să se desfăşoare, acolo în înalt, fără nimic mistic, o minune, aceea a artei. Animarea lui Adam devine o sugestivă transmitere a fluidului vital prin mâini, de la o mină la alta, de la mâna creatorului la cea care va deveni mâna creatoare. Creatorul, artistul sau făurarul, în viziunea lui Michelangelo întruchipare plutitoare, bărbat vârstnic de-o nobilă frumuseţe, cu o pregnantă spiritualitate, dă viaţă materiei cu un gest demiurgic, de infinită eleganţă. Inspirat, el îşi definitivează opera făcând omul, plăsmuirea sa, să se trezească, din somnul fără început. Adam, la rându-i, e un poem de bărbăţie

tânără, o spiritualitate care se animă, fiinţă deschisă cunoaşterii, eroul în stare să făptuiască. Din nefiinţă, artistul, pictorul-sculptor, desprinde în volume statuare, cel dintâi om. E un atlet, un trup cu frumuseţe armonioasă, un corp ideal în relaxare, cu eleganţă şi posibilă forţă, cu torace larg şi şolduri înguste, cu picioare lungi, cu muşchii braţului întinşi fără încordare pentru a primi, prin mâna de-o fineţe care n-a cunoscut încă asprimea strădaniei, graţia spiritualităţii. Începe aici poemul mâinilor, al mâinilor care creează şi primesc putere de creaţie, poem pe care-l va prelua pictura şi sculptura lumii, poezia mâinii făuritoare prin graţia spiritualităţii omului şi virtutea sa. Degetul creatorului este aproape, foarte aproape de acela al creaţiei sale, dar nu-l atinge, pentru că din momentul acesta a încetat contactul materialităţilor şi acţionează, animând materia, energia spirituală. Privind ai sentimentul că fluidul se transmite şi nu te-ai mira să vezi acolo dezlănţuindu-se un fulger.

Se spune că n-a ţinut seamă de legi ale picturii, dar s-ar putiea spune că şi-a impus propriile-i legi, făcându-le legi ale picturii, universal valabile, autentificate de întruchipările de pe tavanul Sixtinei şi

în general de capodopera între capodopere reprezentată de întreg. Este adevărat că lumina e neunitară, că e întrucâtva închisă, dar ştim noi cum va fi fost iniţial? Chiar aşa însă, este lumina de care Michel-angelo a avut nevoie spre a-şi anima creaţiile, coloşii aceştia splendizi, de o forţă neegalată, cu o capacitate de sugestie tactilă tulburătoare, de o spiritualitate impunătoare. Aici s-a manifestat totodată ca pictor, sculptor şi arhitect, a îmbogăţit încăperea, prin pictură, cu construcţii arhitectonice şi statui animate, a înviat pe pereţii ei eroi şi a făcut să se audă prin existenţa lor vuietul unui posibil cosmos, lume a acestor titani, oameni totuşi, aşa cum ar fi dorit să fie şi cum poate undeva, în infinitul existenţei, să vieţuiască. Şi-a adus eroii din vreme pentru timpurile sale ca model şi impuls, pentru timpurile viitoare ca sperate realităţi; i-a conceput, i-a desenat spre a le da formă şi mişcare, i-a împlinit în volume, le-a dat viul culorii şi prin toate viaţă. Şi că au viaţă, spiritualitate, că trăiesc, doresc, speră, sunt frământaţi, că suferă, aşadar că există, o arată aproape fiecare şi mai cu seamă *Eva*, minunată aşa, trezită la viaţă, purtând în sine chemarea şi puterea taină de a da la rându-i viaţă. În faptul cunoaşterii, cu floarea dorinţei în

mugurii sânilor, fiinţa ei e cupa nesfârşitei bucurii? întâia femeie a lumii este prin viziunea lui Michelangelo şi cea mai perfectă creaţie a naturii, femeia întreagă şi frumoasă înainte de a fi cunoscut „păcatul”, aşteptare şi făgăduinţă. Din nou în armonie sălăşluieşte forţă şi în frumuseţe spiritualitate; forma, aici, ca şi în toate creaţiile sale, constituie expresia pururi încântătoare a unui elan vital. Cu trup sculptural bogat, înflorită pentru viaţă, *Eva* este un acord celest în simfonia umanităţii, e clipă şi însăşi nemurirea.

Pictând Sixtina Michelangelo a deprins o artă şi a dus-o până la cele mai depline posibilităţi de expresie. Ceea ce a creat el nu este numai pictură, nici numai pictură şi sculptură sau arhitectură, este mult mai mult, dacă nu totul, fiind asociate, într-o viziune tulburătoare, prin puterea sugestivă a imaginii, muzica şi poezia. Este un ne-maiîntâlnit impuls vital în nudurile acestea, unele ulterior acoperite ca tribut prejudecăţilor sau ipocriziei – căci în Capela Sixtină Michelangelo restituie omului splendoarea iniţială şi pe cea dorită prin nud, cea mai pură, mai deplină şi expresivă stare a existenţei sale. Consideră, pe bună dreptate, B. Bemson, că „el a văzut limpede ceea ce

înaintea lui fusese numai vag resimţit şi anume că nu există alt instrument mai apt să exprime semnificaţia materială decât nudul” (…) „Nudul nu e numai cel mai bun vehicul a tot ceea ce în artă confirmă şi intensifică direct sentimentul vitalităţii, dar, în sine însuşi, e cel mai semnificativ obiect din întreaga lume umană. După marea operă a sculpturii greceşti, Michelangelo a fost cel dintâi artist care a înţeles deplina identitate dintre nud şi marea artă a figurii”, a-daugă el.

Admirabili sunt „sclavii”, aşa-numiţii „ignudi”, care flanchează scenele Genezei, nuduri eroice cu chipuri expresive, accente în poemul sau simfonia omului reprezentată de capodoperă în întregul ei. Sunt noi acorduri şi elogiul pentru o posibil reală umanitate, exaltare a mândriei de a fi om, fiecare fiinţă apare splendidă în sine şi în tot revelatoare şi relevantă opera. Apoi profeţii! Câte fiinţe şi fizionomii atâtea universuri, atâtea momente în nesfârşirea vremii. Iată-l pe *Isaia* cu al său chip de rafinată fineţe, pătrunzând viitorul cu inteligenţa degajată de întreaga lui făptură. Frumuseţea lui *Daniel* e vie, spiritualizată şi dinamizată de gânduri. Puternic, cu braţe şi mâini învăţate cu munca, ca o sugestie de neclintire, cu barbă albă şi încălţări butucănoase,

adunat în sine *Ieremia* pare că-şi sprijină gândurile. *Ezechil* este pe cale să se dezlănţuie, întreaga-i fiinţă e în mişcare, totul animându-se din interior, de la atitudine la faldurile îmbrăcăminţii, la şuviţele bărbii şi-acelea ale părului de pe cap. *Zaharia* stăpâneşte patriarhal, calm, sigur de forţa sa şi viguros ca toţi ceilalţi. Sunt neclintiţi în puterea lor, au fiecare în parte măreţie. Aşa este, singur de altfel, *Iona* care, ameninţat de monstrul marin, se teme! Eroii săi nu se tem, nu apar bântuiţi de frici, au doar acel aer remarcat de durere, o durere de o perspectivă şi amploare aparte, de fapt o stare a nobleţii în raport cu nedreptăţile sau imperfecţiunile structurale ale lumii. Sibilele îi aminteau lui Hippolit Taine de zeiţele antichităţii, într-adevăr, văzând-o pe *Sibila Eritreea*, gândul duce către o Pallas Athena, frumoasă şi mândră, mai plină în frumuseţea ei decât sora sa atenianã. Dar de-o frumuseţe tandră, cum tandre sunt toate femeile create de marele artist, cum este va prima între femeile lumii şi cea fără egal între femeile create de acest suflet sihastru, de omul care a fost hărăzit să pună în tandreţea şi frumuseţea femeilor întreagă iubirea lumii, virtutea oamenilor de-a iubi şi de-a simţi chemarea iubirii. *Sibila Delfică* are

frumuseţe de Afrodită şi întrebări de fecioară, priveşte cu ochii mari, de neuitat, cu nări parcă fremătânde şi buze întredeschise, viaţa pe care ca o nouă Evă o aşteaptă. Cu graţie în împlinirea feminină, *Sibila* din *Libia* este făcută să reprezinte frumuseţe în sine; pe frumoasa Elena a lui Homer, e ea pizmuită de zeiţe şi dorita de pământeni, n-ai putea să ţi-o imaginezi altfel. Şi poartă totuşi această făptură în aplecarea pleoapelor durerea ascunsă a bucuriilor – netrăite. Este gândul pe care-l aduce şi poate că a vrut să-l adâncească existenţa *Sibilei din Cumae* sau a *Sibilei din Persia*, a tot ceea ce arată că nu ne-a fost dată nemurirea. Poate!

Ne întrebam în legătură cu efectul asupra contemporanilor, cu ceea ce-au simţit cei care au văzut pentru întâia oară *Geneza*. După şocul iniţial, admiraţia a fost generală sau quasi, dacă ne gândim că mai târziu Domenikos Theotokopuli – El Greco, avea să conteste calităţile de pictor ale maestrului şi, ca el, alţii. Dar amintim că Sixtina şi mai ales tavanul ei, adică viziunea lui Michelangelo asupra facerii lumii nu este numai pictură, ci o manifestare fără egal de integralitate artistică într-un gen propriu celui care l-a creat şi totodată l-a dus către cea mai înfaltă

posibilitate de expresie. L-a lăsat ca sursă, operă cu nesfârşită capacitate de-a grăi şi-a impulsiona. Şi-a exercitat, se ştie, efectul imediat, înainte de toate asupra unui alt fiu de geniu al Italiei, a unui alt titan, a lui Rafael Sanzio din Urbino care a primit impulsul de energie şi integralitate al capodoperei lui Michelangelo. Iar Rafael este primul…

În 1513 moare, după zece ani de pontificat, papa Iuliu al II-lea, în locui fiind ales Giovanni de Medici, ca papă – se ştie – cu numele de Leon al X-lea (1513 – 1521). În acelaşi an familia de Medici îşi înscăunează puterea nu numai la Vatican, ci şi la Florenţa, unde un alt Medici, Lorenzo – cunoscut sub numele de cel Tânăr, devine stăpânul strălucitoarei cetăţi. De prezenţa atât a unuia cât şi a celuilalt va fi legată creaţia lui Michelangelo, Lorenzo având să fie, de altfel, eroul uneia dkitre sculpturile din Capela Medici. Dar până atunci, până ce papa Leon al X-lea să-i comande proiectarea faţadei bisericii *Sari Lorenzo* din Florenţa, şi, asemenea lui Iuliu al II-lea, după doi ani să anuleze contractul, până ce Giulio ele Medici să-i ceară transformarea *Sagrestiei Nuova*, a bisericii *San Lorenzo*, în capelă funerară a puternicei familii, adică până în 1520, când Leon anulează

contractul şi Giulio încheie altul, Michelangelo are de făcut faţă pretenţiilor urmaşilor lui Iuliu al II-lea, cu care stabileşte un nou contract î). i 1513, apoi altul în 1516. Dar în 1516 existau, legate de proiectatul mausoleu, sculpturi ca *Sclav eroic* şi *Sclav murind*, exista Moi. se.

Statuia neterminată, numită *Sclav eroic*, aflată azi la Muzeul Louvre, a fost creată cu aproximativ zece ani mai târziu decât *Davkl*. Un trup tânăr, încordat, prins într-un suprem efort de angajare fizică şi spirituală, pe faţă însă cu o nobleţe care poate să înşele părând a fi neparticipare, luptă să se elibereze din înlănţuire. Statuia, de mai mici dimensiuni, trăieşte printr-un contaminant fior uman desprins din marmura caldă parca şi cu moliciune de carne. Este una dintre cele mai emoţionante întruchipări în piatră din câte cunoaşte sculptura dintotdeauna. Printr-o altă statuie, aflată tot la Louvre, *Sclav murind*, sculptorul transmite tragicul resemnării şi de aici câteva din puţinele lacrimi pe care „divinul” le cere oamenilor. Terminaţi în 1513, „sclavii”, după cum se ştie, sunt legaţi de proiectul pe care-l reprezenta mausoleul lui Iuliu al II-lea. Nu sunt singurii, în 1519 avea să sculpteze, cu aceeaşi destinaţie, alţi patru sclavi, aflaţi

azi în grădinile Boboli din Florenţa. N-au ajuns nici u nii, nici alţii să se integreze în mausoleu, operei pe care din pricini exterioare n-a putut-o înfăptui în întregul ei iniţial. Lumea a pierdut un şir de capodopere într-o grandioasă viziune şi primul om care a suferit pentru aceasta a fost însuşi Michelangelo Buonarroti.

Capodoperă, statuia lui Moise se impune ca întruchipare a unei puternice spiritualităţi convertite în materie, cu capacitatea caracteristică operelor lui Michelangelo de a emite impulsuri de energie, creaţia aceasta ridică pe culmi şi demonstrează revelator capacităţile genului însuşi. Cine nu a văzut capodopera nu-l cunoaşte cu adevărat pe artist, deoarece întruchiparea numită *Moise* ni-l apropie poate mai mult decât oricare altă sculptură a sa, pe Michelangelo Buonarroti, omul care şi-a pus în slujba oamenilor, odată cu geniul, caracterul de neegalată şi activă nobleţe. Eroul ne ridică la înţelegerea naturii) Lntime a semenului care-i înfrunta pe cei nedrepţi oriunde ar fi fost plasaţi în ierarhii.

Prevăzută în rândul celor 40 de lucrări care trebuiau să se constituie în mausoleul papei Iuliu al II-lea, statuia *Moise* (1515 – 1516) a rămas, alături de

cunoscuţii *Sclavi* de la Louvre, creaţi cu doi ani mai înainte, printre puţinele realizări încheiate, dar valorând prin existenţa ei atât de mult încât faptul măreşte şi totodată ate-nuează durerea că celelalte nu au prins artistic viaţă. Statuia a fost dăltuită într-un singur an, pătimaş aproape şi totuşi cu stăpânire de demiurg care a făcut ca marmura să vibreze în măreţia dezlănţuită. Există un tumult interior care umple fiinţa din piatră, conturează muşchii braţelor „transpare în venele care poartă parcă jeturi de energie, în şuvoiul, ritmat de încolăciri, al bărbii. Dinamica veşmântului, menit nu să acopere, ci să împlinească prin sugestii, pune în lumină alte valori expresive ale forţei, cum este, spre pildă, piciorul care se eliberează din faldurile mantiei. Iar peste toate tronează, magnific şi zguduitor, chipul, cu valoarea unui emiţător de energie fără limite.

Moise acuză, s-a remarcat şi este evident, eroul lui Michelangelo însă nu face proces doar biblicului viţel de aur, ci nimicniciei în general, utilitarismului precar, în numele înaltelor principii, al virtuţilor şi, totodată, cheamă către ceea ce în viaţă conferă autoritatea de a o face. Calitatea de elevaţie, pe multiple planuri, a întâlnirii cu capodopera lui

Michelangelo este definitivă şi îi dă nemurire. Concepţia originală şi formula îndrăzneaţă de a înzestra personajul biblic cu valori care desfid canoanele eclesiastice, zguduitoarea transpunere în marmură, caracteristice operei maturităţii împlinite a marelui sculptor, aflat atunci la vârsta de 40 – 41 de ani, constituiau temeiuri şi reprezentau model. Michelangelo a ridicat sculptura pe cea mai înalttă treaptă de expresivitate atinsă până atunci în vremurile moderne şi a înălţat-o atâta, încât totdeauna cei buni au năzuit către ea.

Alt loc de veci, *Capela Medici* din Florenţa, amenajată de el ca arhitect, ale cărei opere sculpturale le-a lucrat în condiţiile unor continue dificultăţi materiale şi spirituale, i-a prilejuit alte înfăptuiri artistice excepţionale. Aici sălăşluieşte *Gânditorul*, cerut să fie portretul ideal al lui Lorenzo de Medici, operă căreia Michelangelo i-a conferit se7 rr: iificaţii filosofice: actul meditaţiei înnobilează energia şi dă sens forţei modelului devenit erou. II *Pensieroso* (cum i se mai spune în limba creatorului său şi cum îl numeşte lumea) are un aer de intelectualitate care-l ridică pe oştean la calitatea de gânditor responsabil, treaptă superioară a existenţei

umane, evident astfel considerată de către marele artist. Într-un alt portret ideal, Michelangelo a transferat frumuseţii lui Giuliano de Medici o notă de spiritualitate care, asociată cu dinamica realizată şi aici prin înscrierea corpului într-o spirală şi prin animarea amănuntelor existenţei, dau impresia că în orice moment eroul, cu trupul încordat, este gata şi poate să facă un pas şpffe; viaţă.

În *Capela Medici*, mormintele au în preajmă patru statui alegorice reprezdntând: *Aurora*, *Asfinţitul*, *Ziua* şi *Noaptea*, (1524 – 1531).

Cu trup împlinit, cu rotunjimi de femeie tânără, cu muşchi ce încep să se anime, *Aurora* pare a se trezi dureros. Este şi aici tristeţea remarcată la eroii şi eroinele sale, tristeţea artistului însuşi într-o lume care lui nu i-a prilejuit decât bucuria creaţiei, trăită de el însă dramatic, mereu în relaţie cu vremea sa. *Noaptea* e personificată de o femeie matură, cu un profil splendid, în somn, dar parcă oi dăruită lui, imagine pătrunzătoare, de o frumuseţe la rându-i dramatică. *Noaptea* e trează şi tristă, *Aurora* – îndurerată şi amândouă expresie a unei gravităţi, reflex al stărilor existente la Florenţa ca şi în întreaga Italie. Nudurile se ridică sculptural la valori unice prin

capacitatea artistului de a transfigura în carne, nu în piatră inertă, frumuseţea femeii. Prin planurile care prind lumina sau prin cele care i se ascund, prin rotunjimea membrelor şi împlinirile trupurilor, prin epiderma care face vii cutele corpului, contractat încă, al *Nopţii* şi prin aceea care exprimă trezirea *Aurorei*, Michelangelo dă odată mai mult temei să fie socotit „divinul” creator de viaţă şi de frumos.

Dintre aşa-numitele „Pietà”, prima, operă de tinereţe semnalată* mai înainte, se află la Roma şi amintim că ar putea să apară de o surprinzătoare seninătate pentru cei obişnuiţi cu marele frământat; o a doua, în al cărei grup se socoteşte că Nicodim reprezintă autoportretul sculptorului, se găseşte la Florenţa; alta, *Pietà Rondanini*, există în castelul Sforza din Milano şi este de un înalt tragism prin Mama rămasă cu Fiul mort şi cu durerea de-a duce în nefiinţă fiinţa căreia i-a dat viaţă. Personajele şi-au pierdut contururile umane, nu au nimic din frumuseţea atât de dragă lui Michelangelo în epoca tinereţii şi a maturităţii. Acum, în piatra la care a lucrat până la sfârşitul vieţii sale (1564) fără să o termine, pune doar ideea, sugerează simţământul şi-o face cu aceeaşi genială capacitate, personifichici

tragicul şi dând tragismului forţă în ipostaza de posibilă realitate. În concepţie, cât şi pe planul execuţiei, opera poate fi socotită un testament cu valoare de mesaj artistic, de scrutare în viitorul sculpturii. Şi dacă celelalte mari creaţii sculpturale ale lui Michelangelo încununează genial Renaşterea, constituindu-se în culme, *Pietà Rondanini*, cu virtutea capodoperei, deschide drumul către arta modernă.

Michelangelo, sculptorul, rămâne totuşi cântăreţul frumuseţii umane şi al puterii de a birui, al energiei.

În Italia şi în lume viaţa îşi trăia dramatic cursul implicând omul, oamenii. Pe tronul papal se instalase pontifice un alt Medici – Giulio de Medici, ca papă Clement al VII-lea (1523 – 1534), iar în fruntea Florenţei tot un Medici – Alessandro de Medici, din 1523 până în 1527, an în care evenimente dramatice sau încurajatoare aveau să-i încerce pe cetăţenii Romei şi pe cei ai Florenţei. În 1527 mercenarii au ocupat şi prădat Cetatea eternă, în 1527 cetăţenii Florenţei au răsturnat de la putere familia Medici şi au reînviat Republica Florentină Legat de Medici, Michelangelo se simte mai legat de republică şi răspunzător înainte de toate faţă de poporul Florenţei.

Se pune în serviciul obştesc fiind numit în 1529 guvernator şi comisar general al fortificaţiilor florentine, calitate în care întocmeşte planul întăriturilor, cu gândul la lupta pentru păstrarea cuceririlor. Dar trădarea face ca în vara anului 1530 cetatea să capituleze şi la Florenţa să revină Alessandro de Medici, la adăpostul lăncilor trupelor lui Carol al V-lea. În 1534 pe tronul papal urcă Alessandro Farnese – Paul al III-lea, cel care în 1535 îl investeşte pe Michelangelo cu calitatea de arhitect, pictor şi sculptor al Vaticanului şi îi comandă fresca având ca temă *Judecata de apoi*, destinată unuia din pereţii Capelei Sixtine, lucrare începută de pictor în anul 1536 şi terminată în 1541. De asemenea, Paul al III-lea (1534 – 1549) îi cere să execute, pentru Capela Paolina din Vatican, pictura în frescă pe tema convertirii Sf. Paul şi mai târziu alta având ca temă răstignirea Sf. Petru, a doua fiind terminată în anul 1550, deci după moartea papei. Pe timpul pontificatului lui Paul al III-lea Michelangelo a început lucrul şi la un alt proiect, de data aceasta arhitectonic, care avea să se soldeze la rându-i cu o capodoperă. Pentru cupola bisericii Sf. Petru de la Vatican a executat mai întâi un model în argilă, apoi altul în

lemn, cel de-al doilea la 1558. După acesta, la sfârşitul celui de-al nouălea deceniu al secolului al XVI-lea, când autorul său nu mai era în viaţă, va fi înălţată cupola, înscrisă în conştiinţa lumii moderne ca emblemă a Romei eterne.

Preocuparea lui Michelangelo pentru arhitectură este mai veche – amintim de amenajarea arhitectonică a *Sagrestiei Nuova*, de planurile pentru biblioteca Laurenziana din Florenţa, de fortificaţiile florentine, de schiţele pentru amenajarea pieţei Capitoliului din Roma. De asemenea, de ceea ce putea să devină altă creaţie epocală, un pod peste Bosfor, idee care de pe atunci s-ar fi putut materializa prin geniul său de arhitect şi de constructor. Michelangelo a fost arhitect al oalatului Farnese şi din 1548 arhitect principal al Catedralei din Vatican? totodată a făcut planuri pentru sistematizarea cadrului Columnei lui Traian, pentru podul *Santa Trinità*, pentru *Porta Pia*, a proiectat o biserică pe fundaţiile fermelor lui Diocleţian şi altele. Printre aceste opere excepţionale, în arhitectură capodopera şi-o înscrie prin cupola bisericii *San Pietro în Vaticano* din Roma.

Donato Bramante, Rafael Sanzio, Antonio da Sangallo, Michelangelo Buonarroti, Carlo Maderna şi

Lorenzo Bernini au ridicat la Roma, de-a lungul unui veac şi jumătate, din 1506 până în 1657, unul dintre cele mai grandioase complexe arhitectonice din câte cunoştea lumea: *San Pietro în Vaticano*. Pe malul drept al Tibrului, pe locul unde se afla din anul 326 basilica înălţată de Constantin cel Mare, avea să prindă viaţă cea mai impresionantă mărturie a capacităţii renascentiste, pe acest plan, afirmare a unei modalităţi arhitectonice care îşi releva originalitatea viziunii şi forţa transfigurării folosind elemente romanice şi gotice, dar năzuind să întreacă atât vechiul *Panteon* cât şi mai noile catedrale gotice printr-o creaţie care să devină simbol şi să se impună ca model.

Astăzi, sau mai bine-zis şi astăzi, ca-ntotdeauna de când există, *San Pietro* domină oraşul etern, atât de bogat în monumente. Impresionează şi cuceresc palatele, vilele, fântânile, podurile de peste Tibru, căile, atâtea admirabile înfăptuiri arhitectonice vechi sau noi, clar domină imperial. San *Pietro în Vaticano*, edificiu de mari proporţii, întins pe o suprafaţă de peste douăzeci şi patru de mii de metri pătraţi, cu o înălţime care prin cupola atinge aproape o sută patruzeci de metri, unitar prin forţă, în ciuda

planurilor care au fost schimbate nu o dată, a faptului că este creaţia atâtor arhitecţi.

Operă a câtorva puternice personalităţi, concretizarea unor viziuni diferite, *San Pietro* a beneficiat prin ei de suflul geniului propriu fie

...căruia, transmis edificiului începând cu planurile lui Donato Bramante. Proiectând un edificiu cu cupolă, ca urmare a hotărârii papei Iuliu al II-lea, Bramante şi-a afirmat extraordinara capacitate arhitecturală prin rigoarea planului, în care, într-un pătrat, a dispus o cruce cu braţele egale, având prevăzut, ca principal centru al compoziţiei, spaţiul de sub marea cupolă, imens şi de un nelimitat efect artistic. De asemenea, erau prevăzute alte patru cupole mai mici, pornind din locurile în care

Se încheiau braţele crucii, element de structură al edificiului. Faptul aducea în interior o extraordinară spaţialitate, o mare bogăţie ele relaţii şi posibilităţi, înmulţea spre infinit perspectiva efectelor. Bramante

— A dat prin proiectul său temeiurile capodoperei, prin logică şi armonie a dat interiorului acea funcţionalitate artistică pe care intervenţiile ulterioare nu au pierdut-o. Se ştie că asupra intenţiei lui Rafael de a

„Se reîntoarce. la planul unei basilici şi a ceea ce Sangailo ar fi vrut să fie cale de mijloc, a revenit Michelangelo păstrându-i structura şi se vede că adausul lui Maderna nu i-a dăunat. Pe bună dreptate consideră specialiştii că prin armonia structurii, prin concentrarea valorilor arhitectonice, prin unitatea interioară, prin corespondenţa între aspectele interiorului şi expresia lor în exterior, *San Pietro* al lui Bramante marchează o dată importantă în istoria arhitecturii. Este capodopera sa şi contribuţia sa la capodoperă.

Marelui florentin nu i-au scăpat calităţile iniţiale şi mai ales ceea ce în proiectul lui Bramante avea să fie cupola, chiar dacă înaintaşul său o prevăzuse de o grandoare statică, masivă şi grea. Cupola trebuia să fie mult mai mult, să fie totul, mai mult chiar decât a ajuns a fi şi decât este statornicit acum în înălţimile Romei şi în conştiinţa lumii. Plecând de la proiectul lui Bramante, cunoscând şi intenţia lui Sangailo.

care simţise primul nevoia de a-i da cupolei avânt, Michelangelo, cu geniul său îndrăzneţ, cu-acea capacitate de a-şi însufleţi creaţiile, a

— Dat cupolei valoarea unei incomensurabile izbucniri de energie, într-o dinamică ascensională, de

o valoare sugestivă şi de o frumuseţe fără egal. În complexul de clădiri pe care le făcuse nemuritoare prin frescele din Capela Sixtimă, în care a înscris în imagine facerea lumii şi în care năzuise dramatic către libertatea din spaţiile necuprinse, titanul a găsit prin această cupolă posibilitatea eliberării şi a făcut-o cu cea mai arzătoare pasiune care fusese vreodată pusă într-o viziune arhitecturală.

Înălţând în forme artistice armătura şi piatra, Giacomo della Porta a dat viaţă celui mai înaripat gând şi proiect arhitectonic pe care-l cunoscuse lumea modernă. Prin el cupola lui Michelangelo a început să existe din anul 1590, an în care ştim că marele sculptor, arhitect şi pictor nu mai era de mult în viaţă. Lui Carlo Maderna i-a revenit după 1607, misiunea de-a împăca noile cerinţe funcţionale ale bisericii cu viziunea lui Michelangelo, asupra căreia mai înainte intervenise Domenico Fontana. Spre a obţine noi spaţii Maderna a prelungit nava principală, a adăugat faţada şi porticul căutând, pe cât i-a fost cu putinţă, să o facă în acord cu imensa cupolă, răpindu-i, e drept, din efectul şocant iniţial, dar parcă îmbogăţindu-l, făcându-l diferit în raport cu unghiurile de vedere. De asemenea, inspirat de Michelangelo, Maderna a dat

catedralei o puternică impresionantă faţadă, de o masivitate pe care miraculoasa cupolă n-o lăsa să fie copleşitoare. S-ar spune că faţada devine o somptuoasă deschidere către misterul cupolei aflate astfel departe, mai adânc în spaţiu şi în înălţimi. Această îndepărtare de privitori a cupolei lui Michelangelo, considerând că marea majoritate o văd venind din piaţa eliptică, amplifică efectul chiar dacă îşi schimbă natura, devine atracţie, în sensul elevat al cuvântului, mai bine-zis-chemare.

Între anii 1655 – 1657, Lorenzo Bernini a înălţat colonada inchi –, zând grandios şi elegant o piaţă care astfel îşi marchează originalitatea formei şi spaţialitatea. Colonada lui Bernini şi faţada lui. Maderna reprezintă etape în întâlnirea cu *capodopera lui Bramante şi-a lui Michelangelo*, cu *San Pietro în Vaticano*, cea mai grandioasă înfăptuire-a arhitecturii renascentiste italiene, cea mai mândră afirmare a unui" nou drum în evoluţia artei arhitectonice, rezultat al unui proces de sinteză în care câteva personalităţi de geniu au făcut să se afirme şi să se statornicească în capodoperă originalitatea italică.

În *Rime* şi apoi în *Sonete*, scrise cele mai multe în jurul anilor 1555, Michelangelo a dat o nouă formă

de expresie gândirii şi sensibilităţii sale. A simţit acum, în singurătatea anilor din urmă, aceeaşi imperioasă nevoie de a se exprima, de-a spune oamenilor ceea ce gândea şi simţea la capătul unei vieţi marcată de multe încercări, plină de evenimente, de uriaşe înfăptuiri, dar şi cu atâtea, simţite doar de el, neîmpliniri. Cu aceeaşi energie interioară, deschis mereu spre grandios, simţise oboseala mâinii încă de-atunci de când pictase *Judecata*, *de apoi* în Capela Sixtină. Era şi spiritualiceşte obosit, dar avea încă energie convertită în creaţii impresionante, tulburătoare chiar, care pe el îl mulţumeau mai puţin decât altă dată. *Pietà*, azi la Florenţa, în *Santa Maria del Fiore*, începută în 1546, a fost sfărâmată. de el însuşi şi apoi reconstituită. Îşi simţea mâna mai slabă, ochiul, mai puţin sigur, nu mai avea nici certitudinea aceea definitivă a ansamblului. Părea că nu le are, deoarece ne-ar contrazice viziunea de geniu şi fermitatea proiectului reprezentând cupola de la *San Pietro în Vaticano*. Fizicul nu-l mai ajuta să transpună puterea aceea titanică de a smulge coloşi unor blocuri uriaşe de marmură, nici de a-i proiecta, eroi, în viziuni grandioase, în condiţiile în care, ghemuit pe spate, reconcepuse, cu fermitate de demiurg, lumea. Simte,

şi e firesc, că nu mai e la anii viguroasei bărbaţii, că nu mai poate executa cu aceeaşi exactitate ceea ce gândea că ar trebui să facă. El, obişnuit să-şi extragă marmura din cariere, să o cioplească luptându-se cu ea în febra creaţiei, să simtă că o învinge, că o stăpâneşte, el, sigur de rostul fiecărei linii a desenului în întregul compoziţiei, capabil de eforturi incredibile în munca de însufleţire a materiei, începea să-şi simtă vârsta. De aceea revine la o modalitate de expresie căreia creaţia nu-i mai cerea şi efortul fizic al execuţiei, la creaţia literară. Scriie admirabilele sale sonete, înscrise cu calitatea de-a fi reprezentative pentru epocă, fiind printre cele mai adânci în cugetări şi cu totul admirabile în formă.

Mintea, sensibilitatea artistică, capacitatea de-a concepe, aşadar spiritualitatea nu cunoaşte totuşi oboseala vârstei. Geniul lui Michel-angelo a avut ca vârstă eternitatea, cu perspectiva căreia a creat titanul, chiar dacă omul şi-a dat tributul bătrâneţii, chiar dacă „lutul” a trebuit să se întoarcă în ţărână.

Moare la Roma în vârstă de 89 de ani, e înmormântat în biserica *San Apostolo*, dar dus apoi la Florenţa spre a fi redat locurilor natale, la *Santa Croce*, panteon al marilor florentini. Funeraliile au

avut loc în ziua de 14 iulie 1564.

În anul în care lumea îl pierdea pe Michelangelo, în Italia vedea lumina zilei cel ce avea să fie Galileo Galilei, iar sub cerul nordic se năştea William Shakespeare.

COLUMB

Viaţa marelui descoperitor, de-atunci de când e cunoscută cu posibilă exactitate, adică din anii când în Portugalia, apoi în Spania, luptă, îşi înfăptuieşte visul, cunoaşte triumful şi se bucură scurtă vreme de el, apoi când îl muşcă nerecunoştinţa, duşmăniile şi uitarea, este impresionantă, adesea dramatică. Omul care şi-a depăşit semenii prin geniul său de descoperitor, prin virtuţile afirmate, a conferit valori aparte epocii sale şi a îmbogăţit lumea, sub unele aspecte n-a putut depăşi învechite mentalităţi sau nu s-a putut opri să nu se manifeste în spiritul altora, inedite, dar deloc mai bune. Lupta pentru nou şi circumstanţele ei fac însă din Columb simbolul clarviziunii victorioase şi tenacităţii, al capacităţii de a înfăptui. Este el însuşi şi e mare când convinge regi şi financiari, domină epoca şi deschide drumuri, când se află pe puntea corabiei amiral *Sania Maria*, Maria *Galante* sau a celorlalte. Atunci, în aceste ipostaze,

este al lumii, e unul dintre eroii el.

Până ce, târziu, au fost găsite documente autentice, de natură să precizeze locul naşterii şi originea lui Columb, existau puţine certitudini în legătură cu acestea. Destui făceau afirmaţii, amplificau şi comentau posibilităţi, stabileau date de naştere, multe, foarte multe, erau oraşele care pretindeau a fi loc natal al marelui navigator. În legătură cu originea existau fel şi fel de presupuneri, scriindu-se despre apartenenţa sa la diferite neamuri şi spiţe. De aici „nebuloasa Columbiană”, adică o sumă de incertitudini, în parte datorate lui Columb însuşi care le-a pus în circulaţie pentru îndeplinirea planului său, pentru a primi ajutorul material necesar expediţiei, titlurile care să-i asigure autoritatea, cât şi privilegiile cuvenite celui ce promitea să mărească tezaurul coroanei spaniole.

Documente descoperite relativ recent, notează hispanistul Paul Alexandru Georgescu, acte de notariat din Genova, datând din 1478, vorbesc despre Cristofor Columb „Ianeiro di Genua”, agent comercial în Portugalia. Este el, genovezul născut în 1451, descins pe meleaguri lusitane cu treburile care îl duseseră şi până atunci în altte locuri şi aveau să-l mai

ducă. Venise aici să-şi câştige existenţa şi ara ca naufragiat în urma unei bătălii navale. A sosit pe mare, e drept, dar ca salariat al Casei Centurione, în anul 1476, şi a rămas aici până în anul 1485, timp în care s-a plămădit marele plan.

Cine era noul venit în Portugalia, agentul comercial, a cărui prezenţă n-a trecut neobservată la Lisabona, Madera sau Porto Santo? O fiinţă agreabilă, cu chip luminos şi o spiritualitate contaminantă, cuceritor pentru cei mai mulţi prin limpezimea ochilor albaştri şi aurul părului buclat, printr-o capacitate de seducţie ce explică atâtea bătălii câştigate în convingerea oamenilor. Calităţile se asociau cu o disponibilitate patetică, totdeauna stimulată de cauză. Este ceea ce a făcut, printre altele, ca feciorul lui Domenico Colombo, postăvar din Genova, şi al Susanei Fontanarosa, primul născut al familiei, să depăşească în scurtă vreme condiţia de „laneiro” şi să se îndrepte cu ambiţie şi succes către activităţi de mult mai mare perspectivă.

Că avea experienţă în călătoriile pe mare şi era atras de ele o arată şi faptul că de aici, din Portugalia, a efectuat altele, lungi pentru acea vreme, în Anglia şi în sud, în Guineea, pe Coasta Aurului. Nu se cunosc

condiţiile lor, dar se ştie că au avut loc, Columb însuşi pomenind despre ele. În orice caz, o perioadă, de aproximativ un deceniu, este susceptibilă a fi considorată de însuşire a legilor navigaţiei, a unei îndeletniciri pe care peste un alt deceniu, investit cu calitatea de amiral, avea să arate că o stăpâneşte şi o practică strălucit. Anii laborioşi dintre 1470 – 1480 sunt de natură să explice performanţa istorică din 1492, de asemenea încrederea lui în capacitatea sa de a birui stihiile, pe drept cuvânt înspăimântătoare, ale necunoscutei *încâri-ocean*.

Necesitatea deschiderii unor noi căi maritime, după ce puterea otomană se înstăpânea în răsăritul Mediteranei, domina Marea Egee şi închisese Dardanelele, duce la intensificarea căutărilor. Corăbiile devin tot mai puternice, gata să înfrunte necunoscutul noilor căi spre bogăţiile Africii şi ale Asiei, către Indii şi Zipangu sau Cipangu (Japonia), către aur, fildeş, mătăsuri, mirodenii. Busola şi astrolabul ajută cât-macii să conducă spre obiective tot mai îndrăzneţe ambarcaţiunile. Fără noile realizări tehnice în construcţia vaselor, fără busolă, fără cârmă, aşadar fără tot ceea ce constituia beneficiul epocii sale, Columb nu s-ar fi putut încumeta. De asemenea,

nu s-ar fi putut gândi la îndrăzneaţă să întreprindere fără a se lua în considerare literatura de călătorii, cărţile de cosmografie, hărţile. L-a stimulat tot ceea ce ştiau şi povesteau marinarii neînfricaţi, temperaţi sau cu imaginaţia înfierbân-tată, despre ceea ce văzuseră sau auziseră. Marco Polo fascinase lumea cu aurita Zipangu, iar de aur, acum, când se statorniceau în lumea Europei occidentale noi relaţii economice, acum în perioada acumulării primitive, de aur era nevoie mai mult decât oricând. Funcţia banilor devenea de tot mai mare importanţă în economie, banii, constituiau valoare de tezaurizare, mijloc de schimb şi, ca o conse –, cinţă, condiţie a puterii.

Încrezător în sine, bizuindu-se pe argumente, în spiritul gândirii înaintate a epocii care nu avea dubii în privinţa sfericităţii pământului, Columb se pregăteşte de acţiune. Se spune că în 1474, deci în vârstă de 23 de ani şi în perioada primelor sale călătorii, se adresase florentinului Paolo Toscanelli, autoritate în domeniul astronomiei şi al geografiei. Tânărul genovez nu s-a sfiit să-i scrie unui savant, pe care îl consultau regii, spre a-i comunica intenţia sa de a ajunge în Indii nu pe calea obişnuită şi în sensul firesc „către răsărit”, ci în sens contrar, spre apus.

Toscanelli l-a ajutat transmiţându-i rezultatul cercetărilor sale şi l-a încurajat; se spune că i-a răspuns în scris, mulţumit că tânărul genovez l-a înţeles, socotindu-i proiectul de a ajunge la răsărit navigând spre apus: „nobil şi măreţ”. Toscanelli, paradoxal, l-a ajutat pe Columb în înfăptuirea planului său printr-o greşeală de calcul. El i-a dat cu atât mai mult curaj, cu cât socotise distanţa mai mică decât era în realitate. Columb n-avea cum să sesizeze eroarea; calculele sale, bazate pe cele ale lui Toscanelli, arătându-i întreprinderea posibilă.

Se vorbeşte şi despre informaţiile pe care i le-ar fi dat lui Columb un pilot al unei caravele dusă de furtună spre pământurile lumii noi. Se stabileşte şi data întâmplării, anul 1484, când surse autohtone reţin apariţia în insulele de peste ocean a unor oameni cu pielea albă şi cu bărbi. Unul dintre ei, pilotul Alonso Sánchez, i-ar fi dat lui Columb amănunte. A fost sau n-a fost aşa e greu de susţinut, fapt este că viitorul amiral se adresase în 1474 lui Toscanelli, iar prin 1482 îşi prezentase proiectul lui João al II-lea al Portugaliei, respins în 1484, după îndelungi şi deloc binevoitoare dezbateri, de un consiliu de specialişti în domeniul navigaţiei. Regele a subscris la concluzii nu

pentru că îi spuneau foarte mult, ci mai cu seamă pentru că îl nemulţumeau pretenţiile lui Columb care, se deduce, îl convinsese de certitudinea izbânzii. Refuzul l-a lovit mai degrabă material decât moral, viitorul viceregе fiind plin de datorii, cu neputinţă de onorat altfel decât în condiţiile acceptării expediţiei propuse. Trebuise să trăiască pe picior mare şi se îndatorase până în gât, cu atât mai mult cu cât în anul 1479 se căsătorise cu Felippa Moniz, iar clin 1480 era tatăl lui Diego.

Refuzul lui João al II-lea l-a obligat să părăsească Portugalia în grabă, împreună cu micuţul Diego, acum orfan, deoarece soţia îi murise nu de mult. În Spania, străinul găzduit la mănăstirea Rabida, unde s-a îndreptat, după ce a descins la Paloş, port în Andaluzia, nu le-a dat multora satisfacţia să-i remarce sărăcia. Ajutat de stareţul mănăstirii, câştigat de impetuozitatea omului care transmitea convingerea în posibilitatea înfăptuirii celor gândite de el, Columb a intrat în circuitul care l-a dus spre cei ce aveau putere şi calitatea de a lua ho –, tărâri. Acum, mai mult decât oricând, s-a exercitat farmecul, fascinant pentru unii, al prezenţei sale. Regina a dorit să-l cunoască.

Impresia făcută de Columb suveranei a fost mai

mult decât bună şi cu toate rezervele regelui Ferdinand, care nu l-a simpatizat pe viitorul amiral şi viceregе, ea a supus proiectul studiului. Columb şi protectorul său, ducele Medinacelli, din a cărui casă făcea acum parte şi de care era întreţinut, au aşteptat nu mai puţin de patru ani concluziile comisei şi hotărârea regală. Aşadar, alţi ani grei, timp pierdut de un om care simţea imperios nevoia de acţiune. Cu cei doi irosiţi în aşteptarea hotărârii portugheze, se făceau şase, şi cu aceşti şase ani nu s-a terminat, deoarece prin anii 1490 comisia a respins proiectul. Motivele nu se cunosc, în orice caz nu erau de natură să-l în – frângă pe Columb, să-i convingă pe regi şi nici să-i dezarmeze pe oamenii de finanţe, interesaţi între timp de către viitorul descoperitor.

Cu acea siguranţă remarcată, în ciuda concluziilor nefavorabile ale comisiei, Columb se pregăteşte, face propuneri nu numai coroanei spaniole, ci şi Angliei şi Franţei, în cea de-a doua ţară bucurându-se de interesul unor înalte şi influente cercuri. Principalul său câmp de acţiune rămâne însă Spania, unde stabileşte relaţii serioase cu autorităţi financiare, cu navigatori şi armatori, face să existe un curent de opinie favorabil lui, de natură să-i faciliteze

organizarea expediţiei şi totodată să-i sprijine pretenţiile. Dar întâlnirea cu regii, cu Isabeila şi Ferdinand, spre sfârşitul anului 1491, în tabăra armatei care asedia Granada, ultimul bastion maur din Spania, nu-i aduce succesul scontat. Regii au subscris hotărârea comisiei, nemulţumiţi că solicitantul punea condiţii, începând cu acelea de a fi amiral al flotei cu care pleca pe noile căi de apă, viceregе şi guvernator al pământurilor necunoscute, că dreptul de a descoperi trebuie să fie numai al său şi al urmaşilor săi, de asemenea, pretindea a zecea parte din bunurile materiale obţinute şi plată pentru toate funcţiile. Hotărât să obţină ceea ce socotea că i se cuvine, ştiindu-se nelipsit de perspective în Franţa, s-a îndreptat spre graniţă. Doar intervenţia abilului financiar Luis Santangel, consilier al curţii, a făcut ca expediţia să plece totuşi din Spania şi nu din Franţa, unde sora regelui era câştigată pentru acţiunea lui Columb. Santangel a arătat reginei Isabeila şi regelui Ferdinand avantajele unei astfel de întreprinderi şi s-a declarat gata să susţină curtea printr-un împrumut.

Dar nu numai aspecte financiare au înclinat balanţa în favoarea lui Columb şi a acţiunii sale şi nu a fost cel mai puţin însemnat faptul că statul vecin din

peninsulă, Portugalia, era de mai multă vreme angajat în descoperirea şi valorificarea unor noi pământuri. Este drept că portughezii o făceau de-a lungul coastelor Africii, coborând spre sud. Regatul beneficia de drepturi exclusive, acordate de papii Nicolae al V-lea şi Calixt al III-lea, în anii 1452 şi 1456, recunoscute de Castilia în 1479 şi confirmate de Sixt al IV-lea în 1481. Papii atribuiau portughezilor pământurile descoperite de aceştia la sud şi est de capul Bogaţior „până la indieni". Dăduseră privilegii greu de spus în numele cărui drept papal, dar dăduseră, portughezii acţionaseră în numele acestor drepturi, iar spaniolii le recunoscuseră. Acum, după terminarea „reconchistei", Castilia şi Aragonul, într-un cuvânt Spania, devenită cel mai puternic stat iberic, nu putea sta cu mâinile încrucişate în faţa a ceea ce o neliniştea mai demult. Columb şi proiectele sale veneau la vreme, ca urmare Isabeila şi Ferdinand au acceptat. Actele încheiate în luna aprilie a anului 1492 stau mărturie a izbânzii ideii lui Columb, acum evident convenabilă intereselor coroanei spaniole. Tot în spiritul acestor interese poate regii s-au gândit şi la armata de hidalgi, mici nobili care de generaţii şi generaţii avuseseră drept îndeletnicire războiul în

acum încheiata „reconchista”. Noile pământuri, „popoarele războinice”, despre care avea să le vorbească Cristofor Columb, cereau oameni experimentaţi în lupte. Aceşti hidalgi săraci, dar plini de pretenţii, obişnuiţi cu jaful în războaie, gata să ia prin forţă ceea ce le lipsea, fără scrupule în brigandaj, erau de dorit cât mai departe de ţara pe care Isabella şi Ferdinand o voiau supusă autorităţii monarhice.

În luna aprilie a fost redactată convenţia dintre coroană şi don Cristóbal Colon care, tot în luna aprilie a anului 1492 a fost înnobilat. Drepturile asupra unor pământuri şi bogăţii bănuite erau condiţionate de descoperirea acestora şi de existenţa bunurilor. Columb devenea amiral, viceregе, guvernator, judecător suprem şi aşa mai departe, în cazul că descoperea şi avea ce să guverneze. Urma să primească a zecea parte din produse şi venituri, de asemenea obţinuse încuviinţarea remunerării tuturor funcţiilor pe care începea să le deţină odată cu descoperirile. Ajunse la ora angajamentelor financiare concrete, autorităţile supreme se hotărăsc totuşi cu greu să dea cale liberă proiectului, mai bine-zis înfăptuirii, n-o fac decât atunci când au ajutorul negustorimii din Sevilla. Prin Luis Santangel, al cărui

rol. În izbânda lui Columb este cunoscut, primeşte un împrumut de 1.140.000 maravedí pentru finanţarea expediţiei. Din această clipă s-a trecut la treabă, cu destule restricţii însă, deoarece finanţatorii ar fi vrut să realizeze cât mai mult cu cheltuieli minime, gândind că o co-rabie-două, mai mult sau mai puţin bine echipate, le-ar putea aduce, într-un caz fericit, tot atât cât o „armadă”, fără să-i coste atâta. Se ştie că navigatorul a ridicat steagul de amiral la o flotilă compuăă din trei corăbii: *Santa Maria*, *Pinta* şi *Nina*. A treia, absolut necesară, reprezentând condiţia minimă într-o acţiune ca aceasta, fără precedent, a fost echipată de către Columb însuşi, pe contul său, ajutat fiind de fraţii Pinzón, Martin şi Vincente, marinari cu experienţă şi armatori din Palos. Câştigaţi în acţiunea genovezului ei au participat direct, primul comandând *Pinta*, al doilea *Nina*. Iată dar, contribuţia, pentru care oficialităţile pretindeau nouă părţi din realizări, redusă materialiceşte la două treimi clin relativ modestele cheltuieli.

În fruntea unei flotile compuse din trei caravele, dintre care doar *Santa Maria* era de mai mare tonaj, comandând 90 de oameni, Cristofor Columb porneşte la 3 august 1492 spre Indii. Aceasta era direcţia

pentru că obiectivul îl reprezenta atingerea pe o cale mai scurtă a bogatelor pământuri, a ţărilor cu aur, perle şi mirodenii. Era aici şi un artificiu, ştiindu-se că exclusivitatea descoperirii şi stăpânirii" pământurilor „la sud şi răsărit de capul..." fusese acordată Portugaliei de către papi şi că în 1479 Castilia confirmase hotărârile papale printr-un tratat cu Portugalia. Dar de aur, perle şi mirodenii aveau, vârtos nevoie şi regii Spaniei şi toţi ştiau că ele se află în răsărit, în părţile numite în mod curent Indii. Deci către Indii se îndrepta Columb, dar pe o altă cale decât portughezii care căutau drumul spre răsărit prin sud, navigând încet, dar sigur, pe lângă coastele Africii, până ce Vasco da Gama va ocoli continentul şi va intra în Oceanul Indian mergând firesc, spre răsărit, către India.

Columb se îndrepta spre răsărit navigând către apus, împuternicit de Isabella şi Ferdinand să descopere şi să „dobândească" insule şi chiar „un continent pe marea ocean", fără să se specifice care, spre a nu trezi reacţia portugheză, dar vizându-se evident bogata Asie către care nu se mai puteau îndrepta în linişte caravane pe pământ din cauza turcilor, acum stăpâni nu numai în Asia Mică, ci, clin

1453, şi la Constantinopol. Columb se îndrepta către ţările cu bogăţii devenite legendare spre a constata existenţa lor şi a le „dobândi” nu prin cucerire, deoarece nu era echipat pentru aşa ceva, cei 90 de oameni ai săi neînsemnând o forţă în raport cu posibili adversari din ţări care n-avea nimeni niciun temei să creadă că sunt evoluate numai economic. Columb pleca să „dobândească” în sensul stabilirii de relaţii comerciale, luând cu el un specialist în limbi orientale, pe Luis Torres care era totodată medic. Faptul este semnalat într-o lucrare recentă de către profesorul spaniol Manuel Gaibros.

Flotila a pornit din portul Paloş, în ziua de 3 august 1492, în direcţia insulelor Canare, primă escală. Apoi, la 6 septembrie 1492, s-au avântat din insula Gomera spre necunoscut. De aici înainte nimic decât speranţa şi ei înşişi, cei nouăzeci de pe *Santa Marda*, *Pinta* şi *Nina*, comandanţii: fraţii Pinzón, Martin Alonso şi Vicente Janez şi amiralul Columb. În *Jurnalul de bord*, care ne-a parvenit în rezumatul realizat prin extracţii de către Las Casas, sunt înscrise „evenimentele” zilelor care s-au scurs de la ridicarea ancorei din Gomera până la aruncarea ei pe noile pământuri.

Amiralului i-a fost greu să facă o colectivitate din această masă de nouăzeci de oameni, indivizi pe care sufleteşte nu-i lega nimic, mulţi trimişi cu forţa, unii atraşi doar de câştig, alţii de aventură. Şi dacă s-au comportat în multe momente bine, se datorează în cea mai mare parte lui Columb, înainte de victoria propriu-zisă, a descoperirii, el reuşind-o pe aceea a dominării atâtor individualităţi, puţin dispuse să se supună unei autorităţi. Au cârtit de la început şi au cârtit tot timpul traversării, manifestându-şi prea repede sentimentul de îndepărtare şi apoi degrabă dorinţa de întoarcere, dar au simţit că şansele de a ajunge şi a se reîntoarce le aveau doar cu Columb în fruntea expediţiei şi de aceea s-au supus.

Bun psiholog, prin tentante promisiuni a căutat să le dea alte preocupări spre a-i ajuta să biruie sentimentul însingurării. Astfel, pământul a fost tot timpul o realitate, debarcarea o posibilitate apropiată dorită şi urmărită de fiecare, celui care avea să vadă primul pământul şi să-l anunţe fiindu-i rezervată o serioasă recompensă. De altfel, destule semne i-au lăsat pe membrii expediţiei să creadă că uscatul nu e foarte departe. Sperata apropiere făcea corăbiile să se întreacă, fiecare echipaj voind să fie primul care să

vadă ţărmul şi să-l anunţe prin lovituri de tun. Martin Alonso cu *Pinta*, cea mai rapidă caravelă, era în frunte, ambiţios să fie cel dintâi şi multe îi dădeau speranţe. La 18 septembrie erau siguri că vor ajunge la pământ în timpul nopţii, n-a fost însă aşa. La 25 septembrie, la strigătul lui Martin Alonso şi la loviturile de tun de pe *Pinta*, convinşi că, în fine, au ajuns, toţi, în frunte cu amiralul, şi-au exprimat bucuria şi-au înălţat rugăciuni de mulţumire cerului. „Strigă cu putere Pinzón: Pământ, pământ, Doamne (…) şi arată către sud-vest un corp care avea formă clară de insulă, scrie Fernando Columb, cel de-al doilea fiu al amiralului, reproducând relatări. Dar ceea ce părea să fie pământ, la o distanţă aproximativ 25 de leghe, nu se arătă. Bucuria lăsă iute locul nemulţumirii, urii împotriva amiralului. Zilele au fost pentru el tot mai grele, fără a-i clătina însă convingerea reuşitei. Acum tăria lui Columb, viziunea sa sigură şi certitudinea posibilităţii atingerii ţelului au făcut flotila să meargă mai departe. Acum, în faţă cu atâtea adversităţi, biruind necunoscutul, stihiile mării, fricile oamenilor, Columb a fost eroul unora dintre marile momente ale existenţei sale. În luptă cu limitele omeneşti el îşi trăia destinul şi deschidea un

capitol în istoria, lumii.

Semnele continuau – păsări în zbor, iarbă şi fructe purtate de valuri – întreţinând nervozitatea, provocând suspiciuni, unii gândind că amiralul nu vrea să se apropie de ţărmuri. Mulţi socoteau că trebuie să schimbe drumul, chiar Martin Alonso avea asemenea părere. Suspiciunile deveniseră reciproce, Columb bănuindu-l pe Martin Alonso că vrea să ajungă cel dintâi pe bogata insulă Cipangu, sau Zipangu, cum i se spunea Japoniei, în timp ce el considera potrivit să atingă întâi continentul. Corăbiile continuau să se întreacă, fiecare echipaj ţinând la întâietate în anunţarea pământului care urma să fie răsplătită de regi în urmă cu douăsprezece zile *Pinta* îl semnalase fără să-l fi descoperit în realitate, la 7 octombrie, este rândul *Nin. ei* să ridice pavilionul în vârful catargului şi printr-o lovitură de tun să anunţe atât de râvnitul pământ. Nici de această dată real. Totuşi, indicii foarte serioase, „o mare mulţime de păsări”, care „zburau spre Septentrion către sud-vest”, ducându-se acolo spre a-şi petrece noaptea pe uscat, i-au făcut pe ceilalţi să ceară schimbarea direcţiei şi Columb să accepte de teama izbucnirii răscoalei care mocnea de atâta vreme. El care

navigase până acuma numai spre apus, acceptă o deviere de două zile în direcţia sud-vest. Din nou speranţe, din nou semne, întrecere între corăbii, dar pământul pe care ei la 7 octombrie îl socoteau foarte aproape, nu apărea. După ce merseră din şapte până în zece octombrie, se dezlănţui o nouă criză, de maximă, tensiune şi dacă pământul nu se arăta într-o zi, două sau trei, totul putea să fie compromis, flotila cu oamenii epuizaţi de o călătorie care întrecea cu mult rezistenţa lor, obligându-l pe Columb să le dea ascultare.

Semne noi apărură, semne până atunci neîntâlnite, printre ele şi un baston încrustat şi o tăbliţă, de asemenea „un trunchi de mărăcine plin de fructe roşii”. Starea de spirit se schimbă, „toţi se simţiră uşuraţi şi se înveseliră”, scrie Las Casas. De data aceasta parcă simţeau pământul. *Pinta* era în frunte, unuia dintre marinarii ei fiindu-i dat să vadă primul pământul şi să-l anunţe. Se numea Juan Rodrigo Bermego, cunoscut ca Rodrigo de Triana, după cartierul în care locuia la Sevilla şi numele său a intrat în istoria descoperirii. Faptul s-a petrecut în zorii zilei de 12 octombrie 1492, mai precis în jurul orei două. Dar în noaptea aceea nimeni sau aproape

nimeni nu dormise, în aşteptarea pământului pe care-l simţeau şi totodată alertaţi de către amiral care împreună cu alţi membri ai echipajului observaseră lumini mişcătoare pe ocean, după părerea profesorului american S. Morisson, viermi fosforescenţi din specia Odontosullis. Pregătiţi să întâlnească ţărmurile erau numai ochi, aşteptau uscatul ca pe o descătuşare, aşteptau totodată izbânda la care erau conştienţi că participă. Iar primul care va vedea şi va anunţa binecuvântatul pământ, se ştia că va primi din partea coroanei o „pensie perpetuă” de zece mii maravedís, ceea ce nu era puţin, iar din partea amiralului, pe loc, o tunică de mătase.

La ora două, în dimineaţa zilei de 12 octombrie 1492, răsuna de pe gabie strigătul: *Pământ*! *Pământ*! al lui Rodrigo de Triana, de data aceasta amintind o realitate. Ajunseseră, într-adevăr, la un ţărm.

Ce pământ era?

Al Indiilor, gândea Columb care, se ştie, naviga spre bogatele mirifice locuri. Şi aşa gândeau, desigur, ceilalţi.

Autoritatea amiralului Columb era la apogeu şi deplină bucuria omului. Pământul începea să se

definească, prindea contururi, devenea realitatea în care Columb credea de două decenii şi o aştepta, care-l făcuse să sufere şi îi inspirase elocinţa, de care îi convinsese pe atâţia alţii şi spre care pornise în singurătatea apelor cu oamenii, tovarăşi ai săi, în ciuda supărărilor produse. Se bucura pentru toţi, se bucurau cu toţii aşteptând să pună piciorul pe pământul reprezentând prin existenţa sa, dedusă de un Toscanelli sau Columb, de cei care le-au fost alături, confirmarea capacităţii umane de a pătrunde realităţile unor taine ale universului. Izbândea, totodată, într-o înfăptuire de importanţă istorică, energia spirituală şi capacitatea de realizare a unei epoci.

Descoperiseră, de fapt, o insulă din arhipelagul Bahama, căreia în vorbirea localnicilor i se spunea *Guanahani*, dar descoperitorii, amiralul deci, i-au zis *San Salvador*. În apropierea insulei, la cărei identitate este azi discutată, unii cercetători americani afirmând că nu e cea numita şi azi *San Salvador* ci *Caicos*, situată la aproximativ 350 de km de prima), flotila, cu întreg echipajul pe punţi, înălţase pavilioanele regale pe cele trei caravele. Spre ţărm a pornit o barcă, cu echipaj înarmat spre a face faţă oricărei eventualităţi.

Amiralul şi cei doi comandanţi Pinzón erau însoţiţi de împuterniciţii regali. Pe ţărm au înălţat steagul Castiliei şi, cu mărturiile de rigoare, au luat oficial insula în posesie. O făcea „pentru regele şi pentru regina, stăpânii lui”, amiralul mării-ocean, viceregе odată cu descoperirea pământurilor.

La insulari curiozitatea a fost mai tare decât teama, de fapt nu teama, ci şocul de a fi văzut ceea ce nu mai văzuseră, imensele corăbii – aşa li se păreau – şi pe cei care se îndreptau spre insula lor. Au apărut curmei, iar europenii au fost şi ei surprinşi, nu în chip neplăcut, de faptul că: „Toţi umblă goi aşa cum s-au născut, la fel şi femeile (…) Şi toţi cei pe care i-am văzut erau foarte tineri, încât nu observai pe niciunul care să aibă mai mult de 30 de ani, şi sunt toţi bine făcuţi, frumoşi la trup şi la chip. Unii se vopsesc cu gri (şi aceştia au culoarea celor din Canare, nici negri nici albi), alţii cu alb sau cu roşu sau cu altă culoare, unii îşi vopsesc faţa, alţii corpul întreg sau numai ochii, sau numai nasul”.

Viziunea era de-a dreptul paradiziacă, oameni frumoşi într-un splendid cadru natural, cu pomi mari şi verzi, cu oglinzi de ape interioare. Europenilor nu le-a venit să creadă văzând că localnicii n-au arme şi,

într-adevăr, nu aveau, cu excepţia unor suliţe cu dinţi de peşti în vârf, nu atât pentru luptă, cât pentru pescuit; de vânătoare nu putea fi vorba deoarece pe insulă nu existau animale mari. Paşnici, ei nu erau însă lăsaţi în pace şi trebuiau să se apere împotriva unor vecini care veneau de pe alte insule spre a-i prinde şi duce de aici, împotriva acestora foloseau, pe cât cu putinţă, suliţele. Erau, aşadar, oameni buni, frumoşi, „înalţi, cu mişcări graţioase”, fii ai naturii, fericiţi când erau lăsaţi în pace, bucuroşi că acei care cu caravelele lor păreau din altă lume, nu manifestau violenţă, că se purtau altfel decât vecinii din insule care veneau aici să-i prindă, să-i lege şi să-i ducă.

Debarcarea spaniolilor a adus bucurie prietenoşilor insulari, bunăvoinţa arătată de europeni, poruncită de Columb, era înzecit răsplătită, băştinaşii fiind gata la schimburi, atât de defavorabile pentru ei, încât amiralul gândind că se înstrăinează bunuri ale sale şi ale coroanei, a interzis astfel de treburi. Aur nu se găsea însă pe insulă, cu toate că din râvnitul metal unii purtau inele subţiri trecute prin nas. Aurul, de care se interesa Columb, se afla, după spusele lor, în mari cantităţi, în alte insule. Aurul! De aici începea să se manifeste quasi-obsesiv interesul pentru metalul

care va dezlănţui febra. Exista pe insulă bumbac, dar aurul în mari cantităţi, de care aveau nevoie spaniolii, era în altă parte. Unde? Columb n-avea să afle, cu toate că nu era deloc departe de el.

Columb şi tovarăşii săi de călătorie descopereau, zi de zi, lumea nouă, amiralul, cu o autentică disponibilitate pentru frumuseţea naturii, pentru insolit, scrie inspirat, cu sensibilitate, despre oameni şi locuri. Insulele i se par una mai frumoasă decât alta, oamenii tot mai frumoşi, trilurile păsărilor încântătoare. Natura e generoasă, cu revărsare de vegetaţie, cu arbori splendizi, de soiuri necunoscute, dar şi dintre cei căutaţi de Columb pentru esenţa lor. Pământul, roditor, e cultivat cu plante pe care europenii le văd pentru prima oară, cu cartofi, de pildă, cu porumb. Este la mare cinste o plantă cu foi late, neştiută lor şi socotită în insule printre darurile de preţ: tutunul. Găsesc acolo mastic şi altele din cele căutate, dar nu găsesc mirodeniile după care au venit, aşa după cum nu găsesc aur. Ştia că toţi, în frunte cu regii şi oamenii de afaceri care îl finanţaseră, aşteptau să aducă aur şi mirodenii şi: el însuşi o dorea, cei din Spania voiau argumente concrete, cei de aici urmăreau, îmbogăţire rapidă. Şi dintre toţi, cel care a

avut efectivde suferit a fost Columb sperând că: „cu ajutorul Domnului va găsi aurul acolo unde se naşte”, a gonit într-acolo, fără să ajungă vreodată şi fără să valorifice în primul rând ceea ce realizase epocal: descoperirea de noi pământuri.

Istoric el îşi realizase destinul, dacă ar fi rămas ceea ce a fost cu adevărat şi anume, descoperitor, ar fi ajuns el însuşi la locurile „unde se naşte aurul”. Columb însă a vrut şi a trebuit să fie de toate, să aibă monopolul asupra descoperirilor, să fie amiral, dar şi viceregе şi guvernator, să reprezinte suprema autoritate juridică pe pământurile descoperite, să fie remunerat pentru toate acestea şi să primească parte – a zecea – e drept, din tot ceea ce se realizează material. Totodată, n-a vrut numai pentru el, ci şi pentru ai lui, aducându-şi mai târziu fraţii în „lumea nouă”, apoi, feciorul, trecându-i şi pe ei la parte. A greşit asumându-şi prea multe calităţi, de asemenea angajându-se excesiv cu promisiuni. N-a fost destul de prudent în faza iniţială, dar

„Nici după aceea, după întoarcerea sa triurafală în Spania, când ar fi trebuit să se manifeste mult mai realist, să-i cheme la realism pe ceilalţi, să discute şi să aranjeze totul în perspectivă, luându-şi în ajutor

timpul pentru valorificarea a ceea ce descoperise.

După ce a „dobândit” şi a explorat principalele insule din arhipelagul Bahama, s-a îndreptat spre insula Cuba, pe care Columb o credea una cu mult dorita Cipangu sau Zipangu, adică Japonia. A ajuns în partea de nord-est a insulei, a pătruns în estuarul unui râu „foarte frumos” şi a debarcat. Venise cu mari speranţe, deoarece i se spusese că este bogată, că are porturi şi corăbii mari, că se face comerţ intens, ceea ce îl îndreptăţea să creadă că nu poate fi vorba decât de Japonie». Ajuns aici la 28 octombrie n-a găsit ceea ce se aştepta, socotind că se află pe tărâmurile Chinei (Katai-ului), a încercat să pătrundă în interior şi-a trimis chiar reprezentanţi către un posibil conducător. Ar putea să mire pe cineva faptul că lui Columb nu i-a trecut prin minte posibilitatea de a se afla în altă parte decât în Indii, în preajma lor, în părţile insulei Cipangu sau pe coastele Chinei. Ar putea să mire doar dacă nu se ţine seama că certitudinea sa se baza pe calcule formal serioase, deşi eronate. El plecase doar spre Indii, pornise cu gândul să deschidă un nou drum, o cale nestrăbătută, plină de primejdiile necunoscutului. Şi aşa a crezut vreme îndelungată, până la a patra şi ultima sa călătorie, când a căutat în bariera de

pământuri a părţii centrale a continentului care avea să se numească America, o cale de trecere spre mai departe. Acum, în prima călătorie, când descoperea insulă după insulă şi făcea pas cu pas, era convins că se află aproape de ţintă, adică de Indii.

Începea să se manifeste un soi de concurenţă, mulţi erau nemulţumiţi că amiralul nu-i lasă să profite pe seama bunăvoinţei localnicilor. Criza se manifestă violent prin desprinderea, s-ar putea spune dezertarea, lui Martin Pinzón şi a echipajului caravelei *Pinta*. La 20 noiembrie ei încetează să mai asculte de comenzile amiralului şi la un moment dat, în 21, dispar. Columb n-are ce face, trebuie să accepte situaţia şi merge mai departe spre sud-est, spre o altă insulă mare, numită de localnici *Bohio*, căreia pentru frumuseţile şi bogăţia ei amiralul i-a dat numele de *Española* şi a stabilit-o drept reşedinţă. Aici avea să aibă mai mult decât oriunde satisfacţia frumuseţii locurilor, a rodniciei lor, de asemenea a înfăţişării şi calităţilor oamenilor de baştină, mereu paşnici şi buni. În *Española*, pe meleagurile cu mai mult aur decât în alte locuri, dar nu destul pentru flămândul tezaur spaniol, avea să trăiască, în fine, satisfacţia descoperirilor şi speranţa în ceea ce va urma.

Impresionat de bogăţia vegetaţiei, conştient de ceea ce ar putea aduce economic acest pământ veşnic înverzit aridei peninsule iberice, Columb are simţământul că realităţile tulburătoare pentru el nu pot fi prea grăitoare pentru cei de peste *marea-ocean* care voiau argumente concrete, pe scurt aur şi mirodenii. Cu gândul la ceea ce va avea de spus, conştient că va trebui să învingă rezistenţe, scrie despre frumuseţile şi bogăţiile din lumea nouă, pe care el o numeşte Indii. Sunt rânduri calde, convingătoare, păstrându-şi capacitatea de a vorbi peste vreme. Cei de atunci însă voiau argumente sunătoare. „Cât de mare va fi câştigul ce se poate trage din această ţară, nu voi mai zăbovi să scriu”, notează el, dar de fapt scrie şi nu odată, serios, gospodăreşte: „Cât despre pământ, e cel mai bun şi temperatura nu e atât de caldă ca în celelalte părţi. Solul e ridicat, pe munţii, cei mai înalţi s-ar putea ara pământul cu boii şi peste tot se întind văi şi câmpii cultivate. În întreaga Castilie nu e un ţinut care să i se poată compara în frumuseţe şi rodnicie”. Dar cele spuse nu vor fi de-ajuns, europenii, atât cei din prima călătorie, puţini, e drept, cât şi cei mulţi care vor veni cu „armada” celei de-a doua expediţii, nu vor avea

ochi pentru frumuseţe şi nici pentru belşugul posibil de realizat prin exploatarea pădurilor sau lucrarea atât de generosului pământ, cum nu vor avea respect: pentru oamenii frumoşi şi buni, blânzi şi încrezători care erau băştinaşii acestor locuri. Ei veneau pentru îmbogăţire rapidă şi uşoară, pe orice cale. O vreme i-a ţinut în frâu amiralul, după plecarea sa însă şi-au dat. arama pe faţă şi primii au pierit „pre limba lor”. Au venit însă alţii, mult mai mulţi, înarmaţi, însoţiţi de câini dresaţi în vânătoarea de oameni şi aceştia au făcut ca numai în 20 de ani populaţia *Españolei* să scadă catastrofal. De la sute de mii, unii îi consideră la peste un milion, au scăzut la zeci de mii localnicii despre care Columb scria cu admiraţie în jurnalul său: „erau trupeşi şi voinici (…) şi plăcuţi la vorbă…” Mai scrisese el; „Aceştia sunt băştinaşii cei mai frumoşi pe care i-am întâlnit până acum, destul de albi la piele, încât dacă ar obişnui să se îmbrace şi să se ferească de soare şi de vânt ar fi tot atât de albi ca şi oamenii din Spania”.

În noaptea de 25 decembrie a anului 1492, aşadar în noaptea de Crăciun, din pricina neglijenţei celor ce erau de serviciu, care lăsaseră totul în seama unui mus, *Santa Maria*, nava amiral, una din cele două

care rămăseseră după fuga din 21 noiembrie a *Pintei*, a eşuat ire-medivabil pe un banc de nisip. Corabia n-a putut fi salvată, au fost însă recuperate încărcătura, armamentul, materialul lemnos. Din acest material Columb a hotărât să se amenajeze o fortăreaţă, în care să lase, cu arme şi provizii, o parte a echipajului. Toţi nu aveau cum să încapă pe *Nina*, singura în situaţie de a naviga, aşadar a permite întoarcerea amiralului în Spania spre a anunţa rezultatul călătoriei sale. În fortăreaţa *Navidad*, ridicată de europeni cu ajutorul insularilor, au rămas, de bunăvoie, 39 de oameni, având toate condiţiile, nu numai spre a exista, dai şi a prospera, până la reîntoarcerea lui Columb. Amiralul pleca spre a reveni cu forţele necesare continuării descoperirilor şi explorărilor, valorificării bunurilor existente, transportării lor către Spania. Astfel, odată cu *Navidad*, Columb a constituit prima aşezare europeană pe pământurile descoperite de el.

Trebuia să plece şi a făcut-o cu mult curaj, a ridicat ancora în ziua de 4 ianuarie a anului 1493. De data aceasta urma să înfrunte oceanul cu o singură corabie, mică, slăbită de prima călătorie şi n-a stat pe gânduri s-o facă. E drept că acum avea experienţă,

ştia încotro se duce, dar era conştient de riscurile imense ale călătoriei. După două zile însă, a întâlnit *Pinta*, pe Martin Pinzón şi echipajul său. Ei afirmau că cele petrecute la 20 – 21 noiembrie s-au datorat întâmplării, Pinzón spunea că s-a depărtat de amiral „fără voia sa”. Columb a trebuit să accepte explicaţia. În legătură cu cei lăsaţi la *Navidad* putea fi liniştit, deoarece aveau de toate, de mâncare şi de băut, vin pentru un an, aveau grâu cu care să însămânţeze ogoarele, aveau lucruri plăcute localnicilor, bune pentru schimb şi, mai ales, aveau în preajmă oameni cinstiţi şi binevoitori. Amiralul fusese impresionat de comportamentul băştinaşilor şi al cacicuiui-senior al lor – cu prilejul eşuării corabiei *Santa Maria*. Atunci, evacuate şi păzite de „indieni”, bunurile reveniseră intacte spaniolilor. Nu lipsise un capăt de aţă, avea să remarce Columb. Erau oameni pe care conta, cu atât mai mult cu cât „cacicul” îi arătase preţuire specială lui Columb şi bunăvoinţă, că participare sincer la încercarea reprezentată de pierderea principalei corăbii.

Călătoria cu două caravele îi dădea, evident, mai mare siguranţă, întărită de faptul că două săptămâni timpul a fost foarte bun. Apoi s-a înrăutăţit şi o

furtună de-o neînchipuită violenţă a despărţit navele. *Nina*, pe care era îmbarcat Columb, a rămas din nou singură, ca şi *Pinta*, fireşte, fiecare în luptă cu furia oceanului. Părea că nu se mai termină şi tot mai puţini sperau să ajungă pe coastele iberice, însuşi Columb pare că-şi pierduse încrederea, ştiind că şubreda *Nina* era puţin pregătită să înfrunte asemenea stihii. Îi era teamă că odată cu dispariţia corabiei şi-a echipajului se va pierde orice posibilitate de a se şti de ceea ce realizaseră ei, Columb şi oamenii săi. Şi se temea tot atâta că dacă va ajunge doar *Pinta*, omul lipsit de onestitate, – cum îl considera el acum pe Martin Alonso Pinzón, va prezenta deformat adevărul la curtea spaniolă. Despărţirea se petrecuse la 14 februarie, starea de spirit a tuturor fiind la perigeu, în ciuda rugilor adresate cerului şi a promisiunilor făcute de echipaj ca la întoarcere să participe la pelerinaje de mulţumire. Din nou măiestria navigatorului – Columb trebuia să-şi spună cuvântul, de data aceasta mai mult decât: oricând până atunci. Situaţia era atât de gravă încât gândi să transmită într-un fel oamenilor, regilor, în numele cărora o făcuse, „izbânda călătoriei”. Scrie Columb: „Întru aceasta am aşternut pe un pergament; cu acea scurtime pe care timpul o

cerea, aşa cum lăsam descoperite acele pământuri pe care vi le făgăduisem, şi în câte zile şi pe ce calefăptuisem aceasta; şi bunătatea ţărilor, şi firea locuitorilor, şi cum vasalii alteţelor voastre rămâneau cu stăpânirea tuturor celor ce fuseseră de mine găsite. Care însemnare închisă şi pecetluită o îndreptai către alteţele voastre cu răsplata făgăduită de o mie de ducaţi celui care aşa închisă o va înfăţişa, – pentru ca, dacă oameni străini-o vor găsi –, să nu se folosească de ştirile dinăuntru, şi să poftească după aceea răsplată". Columb încredinţa mării veştile, cu speranţa că în caz de naufragiu şi pieire vor vesti lumii ce? a ce înfăptuise el. Dar marea-ocean îi înghiţi tainele, hărăzindu-i lui viaţa, posibilitatea de a vorbi el regilor şi dreptul de a cunoaşte satisfacţia izbânzii. El şi nu altcineva, deoarece dacă n-ar fi ajuns nici el, nici mesajul încredinţat mării, ar fi vorbit oamenilor despre descoperire Martin Alonso Pinzón, pe care Columb îl detesta.

Furtuna s-a mai domolit şi *Nina* a ajuns în insulele Azore. Ultima etapă a călătoriei, cu punct terminus coastele iberice, a fost la rându-i foarte grea. La 4 martie 1493: „Marea era năprasnică cu valurile care băteau din toate părţile şi vânturile care suflau

clin toate direcţiile păreau că stau să arunce caravela în cer, plouând cu găleata şi fulgerând peste tot". Furtuna i-a dus pe coastele Portugaliei, aproape de Lisabona. A fost o acostare primejdioasă, prilej ca amiralul să-şi pună în valoare calităţile de marinar. Fusese un uragan cu totul ieşit din comun, află că pe coastele Flandrei pieriseră, sfărâmate de stânci sau duse în larg, fără să se mai ştie de ele, 25 de corăbii. Atitudinea demnă şi hotărârea amiralului făcu să fie depăşite, ca şi în Azore, încercări de ingerinţă ale autorităţilor portuare portugheze. În cele din urmă, aşa cum se cuvenea, amiralul viceregе fu primit cu onoruri către João al III-lea, regele Portugaliei, care-i acordă găzduire şi se întreţinu cu el în mai multe rânduri.

În Spania, unde a debarcat la 15 martie, Cristofor Columb a fost primit cu entuziasm de populaţie şi cu onoruri la curte, suveranii confirmând şi recunoscându-i drepturile stabilite înainte de plecare şi condiţionate de reuşită.

Este amiral, viceregе şi guvernator, regii sunt gata să susţină o nouă expediţie, în condiţii incomparabil mai bune decât prima.

În scurtă vreme au fost pregătite pentru călătorie

17 corăbii bine echipate, armate, aprovizionate cu tot ceea ce era necesar. S-au găsit echipajele corespunzătoare şi comandanţii trebuitori, n-au întârziat să apară oamenii dispuşi să plece peste mare, către noile, bogatele şi tăgăduitoarele pământuri. Erau mulţi, chiar foarte mulţi, după cât se pare au efectuat călătoria între 1500 şi 2500 de oameni, unii marinari experimentaţi, alţii care nu visaseră că vor înfrunta cândva marea. Mulţi erau nobili, ambiţioşii „hidalgos”, pe care nu numai suveranii, dar şi oamenii de rând, ţăranii sau breslaşii, îi doreau la cât mai mare depărtare, sătui de jafurile şi violenţele la care războinicii fără angajament se dedau în mod curent. Mai degrabă n-ar fi avut nevoie de asemenea însoţitori, dar nu depindea numai de el alegerea oamenilor şi de oameni avea nevoie. Era însoţit de funcţionari regali, de cei în măsură să organizeze exploatarea bunurilor, să stabilească cotele, să execute dispoziţii, să asigure transporturile peste ocean. De asemenea, participau la a doua expediţie preoţi şi călugări, cu misiunea să creştineze „paginii”. Au fost luate diferite soiuri de dobitoace, ştiindu-se că în prima călătorie amiralul nu găsise în insulele cercetate animale mari. Au încărcat, cu

furajele necesare: cai, vite, cornute mari, porci, au fost luate seminţe ale unor plante pe care nu le remarcase acolo şi, de asemenea, butuci de viţă de vie.

Au ridicat ancorele din Cádiz la 25 septembrie 1493 sub conducerea amiralului Columb, cu *Maria Galante* ca navă amiral. Expediţia a făcut escală în Canare pentru aprovizionare, pentru apă dulce şi – ceva nou! – pentru a lua câini dresaţi în vânătoarea de oameni, practică, portugheză pe care şi-au însuşit-o degrabă spaniolii. Se duceau doar să supună „popoare războinice" bănuite, pentru că cele întâlnite în prima călătorie numai războinice nu erau. Cu sumedenia de bătăioşi „hidalgos", principala forţă militară a expediţiei sale, lui Columb avea să-i

C-o! a 239 coala 5

65

fie greu, deoarece ei plecau acolo sei-şi facă meseria, fie că aveau, fie că nu aveau împotriva cui, „febra aurului" complicându-se printr-o febră războinică. Escadra s-a îndepărtat de Canare ia îl octombrie, a navigat în formaţie şi după mai puţin de o lună, la 3 noiembrie 1493, a fost văzut pământul. Drumul se efectuase mai la sud decât în prima

călătorie, ţărmul apropiat era al unei insule pe care o numiră *Dominica*, fără să debarce însă, debarcară pe alta, botezată *Maria Galante*.

O preluară cu forme, apoi pe alta numită de ei *Guadelupe*. Astfel, datorită vânturilor prielnice, după o călătorie mult mai scurtă decât prima, ajunseseră la noi pământuri. Erau locuite de *caraibi*, jefuitori ai altor insuie şi, după câte declarau prizonieri de-ai lor, mâncători de oameni.

În drum spre *Española* au fost, descoperite multe alte insuie, printre ele numeroasele Insule ale fecioarelor, apoi o insulă frumoasă şi bogată, numită de Columb *San Juan Baptista*, şi mai târziu *Puerto Rico*. Ajunşi în *Española* la 27 noiembrie aflară de la băştinaşi despre destrămarea primei aşezări europene în „lumea nouă”, *Navidad*, nu mai exista, fusese arsă iar oamenii ucişi. Descoperiră cadavre, lucruri care le aparţinuseră, dar niciun spaniol în viaţă. De la localnici aflară că: „Îndată după plecarea amiralului din fortăreaţă, printre creştini începuseră certuri care îi duseră la bătăi şi chiar la cuţite. Fiecare dorea să pună mâna pe cât mai multe femei şi să dobândească cât mai mult aur începuseră să se separe unii de alţii”. Tragedia de la *Navidad* pare să fi fost rezultatul

abuzurilor *pe care* cât fuseseră sub autoritatea lui Columb nu şi le permiseseră. Se vorbeşte despre un cacic (senior) băştinaş căruia o parte a spaniolilor şi nevestele lor socotiră să-i ia pământurile şi aurul. Se numea Caonabo şi nu se lăsă deposedat, se împotrivi şi ucise pe cei care-l ameninţau, pe toţi sau o parte – nu se ştie, sigur este că 10 sau 14 dintre aceştia fură ucişi de Caonabo şi de oamenii săi. În cele din urmă, Caonabo atacă fortăreaţa *Navidad* incendiind-o.

Întâmplările funeste de la *Navidad* îi arătară lui Columb că o nouă aşezare trebuia să fie plasată într-o poziţie naturală mai potrivită, uşor de apărat. Fu ales un loc în partea de nord a Espanólcila malul mării şi adăpostit de înălţimi naturale. Aici au fost puse bazele unei localităţi, un oraş numit *Isabella*, viitor centru politic, militar şi economic al regiunii, al pământurilor descoperite de Columb, cât şi al celor ce aveau să fie. De sistematizare s-a ocupat însuşi Columb, de asemenea el a hotărât ca edificiile destinate instituţiilor să fie din piatră, iar casele de locuit din materiale uşoare, „Iernii şi paie 1, între timp, fusese trimis un grup înarmat, sub comanda lui Alonso Hojeida, tânăr ofiţer, să exploreze *Española*, să caute aur. Veştile aduse de cei trimişi au fost bune, din

păcate însă, în noua aşezare apăru pericolul foametei. Alimentele aduse din Spania se stricaseră, sute, de fapt mii de oameni, erau ameninţaţi dacă nu se găsea o soluţie. Cea mai potrivită

1 s-a părut lui Columb aceea de a retrimite în Spania 12 corăbii cu oamenii care încăpeau în ele. El a reţinut în *Española* cam 500 de oameni şi 5 corăbii, pe cele mai mari, ceilalţi s-au îmbarcat spre Spania la începutul lui 1494, mai precis la 2 februarie, comandaţi de Antonio Tores. Se reîntorceau în Castilia, mult prea degrabă, dinír-ó expediţie pornită sub foarte favorabile auspicii şi care îşi anunţa un neaşteptat eşec. Deoarece aceia care se întorceau nu aduceau decât foarte puţin, aproape nimic, din cele aşteptate, se aduceau pe ei înşişi, mulţi storşi de boală, obosiţi, înfometaţi, deziluzionaţi şi deziluzionând la rândul lor.

Prin numărul mare al celor trimişi, prin corăbiile pline doar de oameni, nu şi de mirodenii şi aur, viceregele guvernator debuta în cea de-a doua expediţie printr-un insucces, chiar dacă îi anunţa pe suverani că a descoperit surse de aur, că nu lipsesc mirodeniile. Do fapt, urmare a armării unei flote mai mult decât impresionante şi a deplasării a vreo două

mii de oameni, a numeroase bunuri, a unor animale, regii şi apropiaţii lor, de asemenea toţi cei angajaţi într-un fel sau altul în acţiune, aşteptau concretizarea în aur şi mirodenii a primelor promisiuni. Ei primeau însă alte făgăduieli. Atât! Aur prea puţin, aproape deloc, cât obţinuse Columb de la binevoitorul cacic Guaca-ganari.

Liber în mişcări prin plecarea majorităţii celor ce formau corpul expediţionar, Columb a putut să se dedice descoperirilor. Purtai de cele spuse de către băştinaşi în legătură cu bogăţia în aur, a ajuns, a descoperit, deci şi „dobândit”, insula *Jamaica*. I s-a părut a fi un „paraclis”, dar nici aici nu a găsit atât de doritul metal. Călătoria a durat mult, a părăsit *Española* la sfârşitul lui aprilie şi s-a întors la sfârşitul lunii septembrie a anului 1494. În condiţii climatice greu de suportat de organisme neadaptate, europenii înfruntaseră aproape zilnic ploi şi furtuni, navigaseră printre insule, de-a lungul coastelor, în căutarea unor locuri propice debarcării. Oamenii, epuizaţi de eforturi, erau lipsiţi de alimente corespunzătoare, amiralul era bolnav, iar corăbiile „aveau spărturi prin care pătrundea apa”. Aceşti bărbaţi, de admirat pentru rezistenţa lor, aşteptau *Española* ca pe un

pământ al făgăduinţei, dar aici situaţia era departe de a fi cea dorită. Pedro Mărgărit, comandantul detaşamentului de 400 de oameni care trebuia, conform ordinului lui Columb, să supună insula autorităţii regale, nu făcuse altceva decât să-i brutalizeze şi să-i ridice împotrivă pe „indienii”, din regiunea Vega Real, de altminteri paşnici şi binevoitori. Cu indiscutabilă justificare, băştinaşii „îşi făcură singuri dreptate şi se răfuiră cu vinovaţii”. Fuseseră ucişi mulţi spanioli şi mai ales se ajunsese la o opinie generală potrivnică acestora. Europenii, albii, nu mai erau consideraţi „fii ai cerului”, ca mai înainte, ci ca nişte răufăcători, gata de pradă, violuri şi crime. „Cu deosebire doreau să alunge pe creştini din ţară şi să-i scoată morţi din această lume, patru regi (printre ei, Caonabo, n.n.) cărora le erau supuşi nenumăraţi regi mai mici şi seniori”. Singur Guacanagari, „regele din Marien”, vechi prieten al lui Columb, se manifestă binevoitor, ceea ce face să fie duşmănit de ceilalţi, el se considera însă legat de amiral şi era hotărât să-i rămână fidel.

La plecare Columb hotărâse ca treburile să fie conduse de un consiliu prezidat de fratele său Diego. Acesta intrase în conflict; cu

Pedro Mărgărit care-i contesta autoritatea. Între timp, în lipsa amiralului, sosise din Spania Bartolomé Columb, alt frate al său. Cristofor îi atribui funcţia de guvernator, ca unuia dintre cei puţini în care mai putea avea încredere. Măsura, justificată şi în conformitate cu prerogativele de vicerege ale lui Columb, era făcuta să-i dea siguranţă îţi acţiunea de supunere a *Espanólei*. Dar nu este greu de imaginat pe câţi i-a nemulţumit atribuirea funcţiei lui Bartolomé, cu atât mai vârtos cu cât pe *Española* cu funcţii înalte avea şi Diego Columb, fratele cel mai mic. Numirea fraţilor săi în cele mai înalte posturi, în funcţii remunerate, a făcut să se nască nemulţumiri şi a constituit argument împotriva lui Columb în faţa regilor, iritaţi de cheltuielile produse de amiral şi de expediţiile sale, aparent fără perspective de acoperire.

Deocamdată1 însă, Cristofor Columb avea de supus *Española* şi în această acţiune, determinată, în definitiv, de abuzurile şi atrocităţile europenilor, viceregele n-a găsit altă cale decât supunerea prin forţă. O conciliere n-a fost încercată, Columb, nu fără îndrăzneală, şi-fa pregătit posibilii ostaşi şi a reuşit să pună pe picioare – literalmente – vreo 200, restul fiind atât de slăbiţi încât nu putea conta pe ei. Pe cei 200 i-

a supraînarmat, de asemenea a pregătit ca forţă de şoc cavaleria, numeric cam a zecea parte, dar de mare efect, precum irezistibili s-au dovedit câinii dresaţi, se ştie, în vânătoarea de oameni.

Între timp, Columb trimisese spre Spania ceva aur, puţin însă, cupru, lemn de esenţă nobilă, promisiuni şi câteva sute de oameni spre a fi vânduţi ca sclavi. Isabella, regina, gândindu-se la efectul nefavorabil pe care l-ar avea asemenea practici pentru prestigiul regilor „prea catolici”, n-a acceptat. În ceea ce priveşte autoritatea, mai bine-zis creditul amiralului viceregе, se aflau în continuă scădere. Cheltuielile coroanei erau foarte mari şi nu se întrevedea stingerea lor, de aceea se dădu dezlegare printr-un decret regal, în 1495, ca oricine să poată beneficia de noile pământuri, primind chiar ajutor în hrană şi unelte, cu condiţia să transmită tezaurului spaniol două treimi din aurul obţinut. Decretul permitea celor care dispuneau de mijloace să descopere pământuri şi să aducă aur din aceste părţi. Măsurile l-au alarmat pe Columb care în anul 1496 s-a întors în Spania spre a pune lucrurile la punct. A cerut curţii respectarea drepturilor sale, pretinse, obţinute şi autentificate de acte. A izbutit, suveranii au

acceptat ca numai el şi fiii săi, Diego şi Fernando, să aibă „permisiunea de a descoperi pământuri în apus”. În problema „coloniştilor” Columb a socotit că ar fi mai convenabil ca printre aceştia să fie chiar condamnaţi de drept comun, care peste ocean să-şi execute pedepsele cu anumite-reducţiuni.

A treia călătorie a pornit sub auspicii mai puţin promiţătoare decât a doua. În prima plecaseră trei corăbii, în a doua şaptesprezece, iar în aceasta, a treia, şase, obţinute cu destulă greutate ca, de altfel, toate câte erau purtate de corăbii şi mai ales oamenii. Cele aduse până acum de către Columb erau puţin concludente, dar violent defavorabile relatările celor care plecaseră să se îmbogăţească repede şi. se întorseseră degrabă deziluzionaţi. Se ţeseau intrigi într-o atmosferă foarte puţin binevoitoare amiralului viceregе. De la insula Gomera „unde a făcut şi de această dată escală, a trimis, la 30 mai, trei corăbii în direcţia *Españolei*, spre a ajunge acolo mai degrabă cu alimentele, desigur aşteptate, iar el s-a îndreptat spre sud-sud-vest, spre pământuri „încă nedescoperite”. Îi căuta pe oamenii „negri-cafenii”, despre care atât în Europa, cât şi pe locurile descoperite de el, i se spusese că au mult aur. Corăbiile le-a pus sub

comanda unor rubedenii ale sale, directe sau prin alianţă, amiralul nemaiavând încredere decât în ai lui.

S-a îndreptat spre sud, spre Ecuator, a înfruntat în luna iulie călduri cumplite: „marţi, 13 iulie, vântul căzu şi căldura şi arşiţa devenim atât de nesuportat, încât se temea să nu ardă corăbiile şi să nu piară toţi oamenii”. De căldură, oamenii aproape că nu se puteau mişca, cercurile butoaielor cu vin şi apă plesneau, grânele erau încinse, „carnea şi şunca se descompuneau şi putrezeau”. Căldura aceasta, apocaliptică, a ţinut opt zile. Pământul, anunţat abia la 31 iulie, era al unei insule pe care au numit-o *Trinidad*. În această a treia călătorie a descoperit un fapt de mare însemnătate, ceea ce el a numit *Terra Gracia*, de fapt continentul sud-american, în părţile deltei Orinoco-ului. Erau locuri bogate, din nou de splendidă frumuseţe, băştinaşii aveau podoabe mari din aur, existau perle, multe perle, dar Cristofor Columb socoti că nu are vreme pentru a rămâne şi explora locurile. Proviziile purtate îl obligau să ajungă cât mai repede în *Española*. Totuşi, în ciuda faptului că era şi bolnav, a cercetat vreo trei sute de kilometri ai părţii nordice a ceea ce era un nou continent; el, cu ai săi, fiind primii europeni care au pus piciorul în

ceea ce va fi America de Sud.

În preajma ţărmurilor *Espanólei* a ajuns la 20 august 1498, a fost întâmpinat de Bartolomé, la *San Domingo* şi de la el a aflat că Francisco Roldan, primul judecător din *Española*, se răsculase în fruntea unui mare număr de colonişti. Ei refuzau autoritatea stabilită de Columb, aşadar de cel ce era viceregе, iar în raport cu localnicii practicau abuzul şi violenţa, „indienii” erau când vite de povară, când obiect de plăcere şi de distracţie, deveneau chiar ţinte vii pentru „hidalgos” care voiau să-şi verifice îndemânarea ca arcaşi. Amiralul viceregе, hărţuit, filtra susţinători hotărâţi în Spania, a fost nevoit să ajungă la un corn –, promis, de fapt să treacă cu vederea vinile celor ridicaţi împotriva autorităţii sale, vinovaţi de crime nenumărate şi dovedite. Astfel Francisco Roldan, instigatorul, redeveni ceea ce fusese, adică judecător principal pe *Española*. Rebelii obţin legalizarea a ceea ce practicaseră în situaţia de răsculaţi, au pământuri şi oameni de care dispun după bunul plac. Localnicii „repartizaţi lor” deveneau sclavi dacă încercau să fugă de pe pământurile colonistului şi dacă acesta îi lăsa în viaţă după tentativă, de fapt, ei deveneau sclavi din momentul când se efectua aşa-

numitul *reparticmiento*. Columb a acceptat spre a nu avea probleme cu turbulenţii săi subordonaţi, slăbit de boală şi mai ales simţind realitatea lui deloc favorabilă din Spania.

Aici, în *Española*, nu mai avea autoritate, iar peste ocean nici atâta, era într-o situaţie căreia greu îi mai putea face faţă, rebeliuni iese ţin lanţ, de data aceasta Cuevera şi Mujica se ridica împotriva lui Roldan care îl instigă pe Columb la represiuni sângeroase. Ceea ce nu făcuse cu *alcadele* Roldan, face cu cei care potrivnici judecătorului credeau în bunăvoinţa viceregelui umilit în conflictul cu Roldan şi ai săi. Eroul marilor descoperiri îşi pierduse stăpânirea da *sine*, cepuse să se teamă, avea şi de ce, de v. reine ce în 1499 guvernul revenise asupra monopolului acordat în descoperiri lui Columb; Autorităţile au mers mai departe şi în anul 1500 l-au trimis în *Española* pe Francisco de Boabadilla spre a conduce pe noile meleaguri. De îndată ce a luat în mină puterea noul venit l-a destituit şi l-a pus sub anchetă pe Columb, i-a confiscat averile, s-a mutat în locuinţa acestuia şi l-a aruncat în închisoare împreună cu fraţii săi Bartolomé şi Diego. După două luni i-a legat în lanţuri şi i-a trimis în Spania. Între timp aici,

în *Española*, Boabadilla a ştiu! s îşi apropie majoritatea europenilor plătindu-le din banii lui Columb lefuri şi gratificaţii, dându-le permisiunea să extragă vreme de douăzeci de ani aur, fără să mai dea a treia parte ca până atunci, ci doar a şaptea…

În lanţuri, alături cu fraţii săi, Columb a fost dus în Spania. Postura de puşcăriaş a omului care înzestrase coroana şi lumea cu noi pământuri, a descoperitorului care nu cu multă vreme în urmă era sărbătorit pe măsura faptei sale, a trezit reacţii în care amiralul a sperat. Despre cel adus în fiare la Cádiz, în luna octombrie a anului 1500, s-a aflat curând şi indignarea n-a întârziat să se manifeste. Opinia publică, alături cu scrisoarea trimisă de marele navigator influentei Juana Torres, doica prinţului moştenitor şi sora lui Antonio Torres, navigatorul apropiat lui Columb, avură efect. Scrisoarea era astfel întocmită încât să impresioneze prin suferinţele îndurate de a-miral, dar şi să acuze. Columb a primit răspuns în scris din partea regilor, de asemenea un ajutor în valoare de 2000 de galbeni care: să-i permită revenirea la o situaţie onorabilă. Regii l-au primit. Regina a izbucnit în plâns, Ferdinand s-a arătat, la rându-i, foarte tulburat. I s-au cerut scuze pentru

excesele lui Boabadilla. i s-au făcut promisiuni de reparaţii, dar guvernator al noilor pământuri a fost numit un altul, Nicolás Ovando. I se dădea satisfacţia înlocuirii brutalului Boabadilla, dar i se arăta totodată clar că nu mai crea sa deţină funcţiile în care fusese oficial atestat; Ovando şi nu Columb va pleca în calitate de guvernator spre pământurile descoperite de acesta.

Nicolás Ovando pleca în fruntea unei escadre formată din nu mai puţin de 23 de vase purtând aproximativ 3.000” de oameni, urau mulţii şi ar fi putut fi încă pe atâţia, deoarece între timp interesul pentru „lumea nouă” crescuse vizibil, stimulat de îap v.l. ca de peste ocean veneau care Castilia bogăţii fol mai mari. Erau trimise din *Españ ola* sau aduse de cei care, în urma dezlegării regste, întreprindeau. călătorii de descoperire. Aşa fusese, spre exemplu, cazul cu Peralenso Nifio şi Cristóbal Guerra. Primul, fost ¿írmaci *în* expediţiile lui. Columb, na-vâgase pe o corabie armata *pe* socoteala tihni bancher şi împreună cu Cris lobai, căpitanul Vasului şi Un echipaj de vreo 30 de oameni (33 în total), aduseseră de peste ocean ai tea perle iială făcuseră avere. Interesul pentru noile pământuri creştea şi cât eres cusse vedea din faptul

că Ovando pleca nu în fruntea unor ocnaşi oii bora ti condiţionat, ci având în subordine şi conclucând spre noile pământuri oameni serioşi, familii întregi care se duceau să-şi caute norocul, să valorifice intens comorile de aici. Escadra lui Ovando a fost pregătită minuţios, echipată cu tot ceea ce era necesar, Ovando pleca spre lumea nouă ca un senior, printr-un concurs de împrejurări potrivnic celui care, chiar dacă nu era lipsit de unele vini în administraţie, avea principalele merite în descoperirea lumii de a cărei bogăţie coroana începea să-şi dea seama şi de care va beneficia Spania, deventră imperiu datorită a ceea ce-i descoperise Columb. Ovando nu numai că nu-i va arăta recunoştinţă, ci se va manifesta odios în raporturile cu cel de-al cărui geniu profita şi el.

Columb a întreprins şi o a patra expediţie de care a legat speranţe mărturisite şi nemărturisite.

Îndurerat de nerecunoştinţa, jignit, el şi-ai lui, părăsit de cei pe care-i ridicase, nerecunoscut de cei ce trăgeau foloase de pe urma sa, lovit de prostie sau de ură, Columb nu-şi pierde încrederea şi îşi găseşte în încredere puterea.

După atâtea amare experienţe, după ce văzuse ceea ce-i adusese înfăptuirea sa, descoperirea de noi

pământuri şi înzestrarea cu ele a monarhiei, după ce se lovise de reaua credinţă sau obtuzitatea atâtor oameni încât putea să le creadă proprii tuturor, Columb, cu calitatea omului mare, întreg, celui hărăzit să înfăptuiască prin tărie, are puterea să meargă mai departe, să caute noi drumuri, să înfăptuiască pentru semeni.

Este admirabil ceea ce poartă în semnificaţii această a patra călătorie. Se gândea la posibilitatea înconjurului lumii printr-o trecere pe care o bănuia şi care era atât de firească încât peste secole, e drept, oamenii o vor deschide legând cele două oceane. Înconjurul lumii, năzuit de către amiral avea să fie înfăptuit nu peste multă vreme de Mă-gellan, şi ca rezultat al faptelor şi gândurilor lui Columb.

A primit încuviinţare regală pentru a patra expediţie, de data aceasta „în jurul lumii”, cu o escadră din patru corăbii şi o sută cincizeci de oameni. La expediţie participau experimentatul Bartolomé Columb şi Fernando, feciorul de 13 ani al marelui navigator. Pleca, în primăvara anului 1502, să facă înconjurul lumii, la zece ani după ce prin geniul şi puterea sa de a înfăptui descoperise „lumea nouă”. La numai un deceniu de când se ştia de existenţa ei,

această lume devenise o reali – ta te râvnită de europeni, o valoare tot mai simţită în ţara dusă de bogăţiile de peste ocean în fruntea puterilor din acele timpuri. Peste puţin Spania va deveni imperiu, imperiul în care – se ştie – nu apunea niciodată soarele, situaţie datorată şi lui Columb, lui însă, împuternicitul regal, cel care îi urmase lui Boabadiala şi stăpânea în *Es-panoki*, îi refuza în această a patra călătorie autorizaţia de atestare în portul *Sarito-Dbminqo* spre a repara corăbiile grav deteriorate. O-vando o făcea cu o sfruntată neomenie, acoperindu-se cu un aşa-zis ordin regal, când se ştie că la rându-i Columb naviga din ordinul regilor şi sub pavilionul lor. Ovando i-a refuzat acostarea cu toate e>i venea o furtună puternică, o dezlănţuire căreia una dintre corăbii era sigur că nu-i va rezista. Nu l-a primit de teamă că lui Columb i s-ar putea alătura partizani în *Espatiâkb*, dar mai degrabă nu l-a primit pentru că n-a vrut să aibă în preajmă omul a cărei simplă prezenţă i-ar. fi amintit că el, Ovando, este un instrument al nerecunoştinţei şi nedreptăţii. Astfel s-a purtat Ovando şi mai târziu.

Primul refuz al lui Ovando putea să coste viaţa amiralului şi a tuturor celor de pe şubredele sale

corăbii, deoarece i-a prins o furtună de extraordinară violenţii, aruncând vasele care încotro. Escadra părea dezintegrată, dar după încetarea furtunii s-a văzut că ambarcaţiunile, conduse, de navigatori încercaţi, rămăseseră în stare de plutire. Nu acelaşilucru se întâmplase cu na voie pe care erau îmbarcaţi spre Spania Boabadilla şi Roldan, înghiţite de ocean. Prin ce au trecut marele navigator şi oamenii săi se arată în celebra *Scrisoare a lui Cristofor Columb trimisă* de pe *insula Jamaica către regele şi regina Spaniei*. „Uraganul fu groaznic – scrie el – şi în acea noapte se împrăştiară toate corăbiile. Oamenii ajunseseră la limită, pierzându-şi orice nădejde de salvare şi îşi aşteptau sfârşitul. Pe fiecare corabie se credea că toate celelalte se scufii udaseră". În asemenea condiţii pe Columb îl împresuraseră dureros gândurile, îl ardea ingratitudinea guasi-generală. Cu tărie se întreba omeneşte: „Oare în locul meu orice alt muritor, fie el chiar Iov, n-ar fi căzut în deznădejde, văzând că în ceasul când era vorba de salvarea mea, a fiului, fratelui şi a prietenilor mei, îmi era oprit mie să mă apropii de uscat, de golfurile pe care eu prin voinţa lui Dumnezeu şi cu sudoarea frunţii le-am dobândit pentru Spania?". De neimaginat, dar real,

aşa cum reală fusese purtarea lui Boabadilla când îl trimisese Spaniei pe Columb în lanţuri.

Şi mai şubredă, escadra, cu sumare reparaţii, şi-a continuat drumul în condiţii tot mai grele: „furtuna nu se mai potoli, ploaia, tunetele şi fulgerele durară fără sfârşit, încât părea că sosise sfârşitul lumii”. Ce a însemnat această furtună o arată şi faptul că în GO de zile au fost acoperite doar 70 de leghe. „Timp de 88 de zile dură groaznica furtună”. „Nu odată văzuseră ei furtuni – scria Columb referindu-se la echipaje – dar niciodată atât de lungi şi grozave”. Feciorul, Fernando, copil de 13 ani, era bolnav, Columb se îmbolnăvise, la rându-i, dar continuă să conducă nava dintr-o mică suprastructură amenajată pe punte. În asemenea condiţii, cu oamenii istoviţi de la începutul cală Soriei, cu mulţi bolnavi şi el însuşi lovit de boală, cu corăbii şubrede, şubrezite de furtună, fără provizii, refuzându-i-se o escală pentru schimbarea unei nave, pentru reparaţii într-un port cu elementare amenajări, fără posibilitatea de a se aproviziona, expediţia sa, „în jurul lumii”, nu avea sorţi de izbândă.

Totuşi, în cea de-a patra expediţie Columb a descoperit alte pământuri şi le-a luat în stăpânire, astfel el rămâne cel dintâi care a explorat pe mari

întinderi partea centrală a continentului şi a încercat chiar să statornicească o colonie sub conducerea fratelui său Bartolomé. Localnicii însă s-au ridicat împotriva garnizoanei ucigând câţiva spanioli, ceea ce l-a făcut pe navigator să renunţe la idee. Nu avea, de fapt, minime posibilităţi, oamenii erau puţini, lipsiţi de provizii. S-a îndreptat spre *Jamaica* şi nu peste multă vreme s-a dezlănţuit furtuna, altă furtună distrugătoare în această atât de ambiţioasă şi atât de ne «-norecoasă expediţie. Stihiile au fost biruite şi la 24 iunie 1503 corăbiile au acostat într-un golf din nordul *Jamaicăi*, corăbiile sau mai bine zis ceea ce rămăsese din ele. De fapt, un banc de nisip le scăpase de la scufundare. Cum calele se umpluseră cu apă, locurile de dormit ale echipajului fuseseră amenajate pe punţi şi protejate împotriva unor eventuale atacuri ale localnicilor. Neprovocaţi aceştia s-au purtat binevoitor, gata pentru schimburi, ei le-au adus spaniolilor alimente. Nevoia l-a făcut pe Columb să se adreseze din nou neomenosului Ovando, adică să trimită spre *Española* un echipaj sub conducerea lui Diego Méndez.

Au aşteptat, aşteptare grea a unor oameni istoviţi, loviţi de boală, lipsiţi de multe din cele de

trebuinţă, aşteptarea a născut nemulţumiri, inactivitatea, lipsurile, slăbiciunea amiralului, greu bolnav, au dus o parte a ofiţerilor şi echipajului la o rebeliune. Au devenit spaima insulei prin jafurile şi violurile care se ţineau lanţ, ceea ce a îngreunat mult situaţia lui Columb şi a celor ce rămăseseră alături de el, bolnavi şi slabi, fără alimente, faţă de care „indienii” nu mai arătau bunăvoinţă. Aceasta se impunea să fie recâştigată printr-o purtare ireproşabilă, prin dovezi de simpatie, ceea ce a izbutit Columb. Se spune că marele navigator i-ar fi convins de puterile sale excepţionale şi de bunăvoinţa sa speculând o eclipsă de soare, pe care l-a „readus” după ce conducătorii localnici au dat asigurări că spaniolii nu vor avea probleme cu aprovizionarea.

Aşteptarea era totuşi din cale afară de lungă, deoarece, cu toate că Méndez a ajuns la Ovando, „comandorul” nu a dat curs cererii de ajutor a lui Columb, nici măcar de a se arma şi a i se trimite, contra plată, o corabie. Ovando se comportai şi de această dată nesimţitor cu situaţia atâtor compatrioţi şi cu a descoperitorului pământurilor pe care acum stăpânea el ca senior atotputernic, de unde se îmbogăţeau el şi coroana spaniolă. Pe Méndez l-a ţinut

aproape un an (opt luni) până să-i dea autorizaţia pregătirii, pe cheltuiala amiralului, a unei nave. S-ar putea spune că l-a ţinut atâta vreme cât a crezut el că este suficient ca marele navigator, pe care-l ştia grav bolnav, să-şi dea sfârşitul. Ovando îl ura pe Columb cu ura celui care ştia că ocupă locul cuvenit lui, dar îi era şi teamă ştiind că aşa cum opinia publică făcuse ca în Spania să se pună capăt nedreptăţii faţă de „înlănţuitul" Columb la fel se putea întâmpla şi aici.

Până la sfârşit tot opinia oamenilor în raport cu atitudinea faţă de Columb a fost hotărâtoare. Au avut totodată efect cele povestite de Méndez în legătură cu bogăţiile, cu sursele de aur descoperite de noua expediţie a amiralului. În anul 1504 au fost trimise spre atât de apropiata *Jamaica* două vase, unul cumpărat de Méndez pe socoteala lui Columb, altul din flota aflată sub autoritatea lui Ovando. Au venit atunci când se poate spune că amiralul şi escadra se aflau la capătul unor puteri pe care este de mirare că le mai aveau. Corăbiile au revenit în *Española* unde Ovando nemaiavând ce să facă şi convins că istovitul Columb nu mai poate reprezenta pentru el o ameninţare, l-a primit ceremonios. Aceasta s-a întâmplat prin luna august.

Columb n-a rămas pe *Española* mai mult de o lună, în septembrie au ridicat ancora pentru Spania două corăbii, una comandată de amiral, alta de Bartolomé, fratele său. Din nou furtună, dezlănţuire cumplită care a rupt catargul vasului comandat de Cristofor Columb şi ar fi fost firesc să-l întoarcă în portul *Sanio Domingo*. Amiralul era însă atât de sătul de toate câte le trăsese pe aceste locuri, încât a preferat să treacă împreună cu echipajul pe nava comandată de fratele său şi să-şi continue drumul. Corabia avariată a fost trimisă pe *Espartóla*, cealaltă a suferit un şir de furtuni şi la 7 noiembrie 1504 a ajuns în Spania, în estuarul Guadalquivirului.

Se întorcea în Spania la capătul unor ani de suferinţe, dintr-o călătorie care nu-i adusese satisfacţia îndeplinirii planului său, a intenţiei de a călători în „jurul lumii”. Prea multe îi fuseseră împotrivea, deopotrivă oamenii şi natura, stihiile mării şi ale neomeniei. Realizase totuşi în călătoria neîmplinită explorarea coastei continentului în partea a ceea ce va fi numit America Centrală. În urma acestei călătorii s-a ştiut despre existenţa unor civilizaţii mult avansate faţă de cele cunoscute până atunci, de civilizaţia Maia. Şi altele.

Dar ce mai contau ele în Spania care începuse să-l uite?

Regina Isabella, pe al cărei sprijin ar fi putut conta, muri în aceeaşi lună noiembrie a anului 1504, în care el, bolnav, ostenit, sosise obscur în ţară.

Era bolnav şi sărac, deoarece îşi cheltuise aproape toţi banii în *Española* cu echiparea corăbiilor. Curtea nu-l plătea, nici pe el, nici pe cei în subordinea sa, pentru timpul în care, din ordin regal, se aflaseră peste mări. Bolnav fiind nu se putea duce să-şi apere drepturile sale şi ale oamenilor săi. Ferdinand admise ca în februarie 1505 să se transmită dispoziţia ca toată averea lui Columb din *Española* să fie vândută la cererea creditorilor, apoi aproape toate bunurile îi fură puse sub sechestru.

Situaţia nu s-a schimbat după ce Columb a fost primit de rege care nu i-a dat nimic din ceea ce i se cuvenea, din toate câte fuseseră stipulate în acte oficiale ale cancelariei regale. Situaţia marelui descoperitor era mai mult decât dramatică, şi aşa a rămas până la moartea care a survenit la 20 mai 1506, când la Valladolid a încetat din viaţă unul dintre oamenii despre care avea să vorbească omenirea peste secole, dar despre a cărei moarte epoca n-a

socotit măcar s-o înscrie ca notabilă. Cronica din Valladolid, care reţinea asemenea situaţii, n-a făcut-o.

A murit în suferinţă şi în mari lipsuri materiale, mâhnit de tot ceea ce simţea a fi nerecunoştinţa, mângâiat totuşi de speranţa că i se va face dreptate. Ceea ce s-a împlinit şi nunu s-a împlinit în viaţa sa, s-a împlinit după moarte, Cristofor Columb devenind nemuritor.

Împrejurări defavorabile, de data aceasta după moartea sa, dar ca de atâtea ori în viaţa lui Columb, au făcut ca şi posteritatea să-l nedreptăţească, deoarece „lumea nouă”, descoperită de el, Antilele Mari pe care le-a descoperit şi explorat, partea de sud a continentului, partea sa centrală şi de nord, pe care de asemenea le-a descoperit el şi în parte le-a explorat, marea pe care a călătorit mai mult decât oricare din vremea sa, n-au rămas cu numele său, ci al altuia, cu totul pe nedrept. Continentul descoperit de Columb a fost numit America şi aşa s-a încetăţenit, botezat cu numele unui epigon: Amerigo Vespucci, căruia n-ar putea să i se facă categoric proces de intenţie, dar căruia categoric nu i se cuvine să fie patronul continentului.

În legătură cu concursul de împrejurări prin care

s-a numit şi a rămas consacrat numele America, Alexander Humboldt, în deplină cunoştinţă de cauză, a scris: „Cât priveşte numele marelui continent, nume unanim recunoscut şi consacrat prin folosirea în timp de mai multe veacuri, el constituie un monument al nedreptăţii omeneşti. La urma-urmelor este cu totul firesc să atribui acuza acestei nedreptăţi celui care pare a fi cel mai interesat. Dar prin studierea documentelor s-a dovedit că niciun fapt precis nu confirmă această presupunere. Denumirea de America a apărut într-o ţară îndepărtată (de Spania) datorită unui concurs de împrejurări care înlătură orice bănuială asupra lui Amerigo Vespucci”. (După I.P. Maghidovici).

Astfel celui mort în mizerie şi uitare în anul 150G, epoca, oamenii din jurul său, i-au luat totul, tot ceea ce s-ar fi cuvenit să-i facă sfârşitul mai puţin greu, iar cei de departe i-au luat, fără vina lor, dar nu mai puţin nedrept, un drept sfânt, cuvenit lui, acela ca fapta să i se eternizeze în numele descoperirii. Marelui om, descoperitorului de pământuri, celui care a lărgit fruntariile lumii şi a făcut din Spania cel mai mare şi mai puternic stat al unei perioade istorice, a dat impuls epocii în diferite domenii şi pe

multilaterale planuri i s-a luat totul, nu i s-a recunoscut nimic, nici bunuri, nici bunul nume. Reparaţia se cuvenea s-o facă în istorie conştiinţa omenirii, unde pe drept Cristo-for Columb s-a statornicit cu valoare de simbol al capacităţii de penetrantă şi înfăptuire.

Columb a rămas ca o mare identitate a lumii, mai mult decât un nume, o realitate vie.

Mai întâi a fest fapta de unică frumuseţe a lui Cristofor Columb prin care arbschis drum şi i-a chemat după sine pe ceilalţi. Faptei sale i-au urmat celelalte mari înfăptuiri, a lui Vasco de Gama, spre pildă. Lui Columb i-au urmat Nino şi Guerra pe Coasta perlelor, de asemenea, Alonso Hojeida, în al cărui echipaj a fost şi Amerigo Vespucci, toţi în *iw*ş. Apoi Diego Lepe şi Vincente Pinzón care au descoperit Brezilie. Lui i-a urmat Fernando Mâgellan, înfăptuitor al proiectului amur a t de Columb în cea de-a patra expediţie: călătoria în jurul lumii. Mage! Ian a făcu i-o prin extrema sudică a America, prifri strâmtoarea care a rămes să-i poarte numele şi de aici a pornit în marea faptă a traversării Oceanului Pacific, la sfârşiţi:! anului 1520 şi în primele luni ale lui 1521, înscriindu-se, la rându-i, prin măreţia *îs*\ sale... în

genealogia nobilă a umanităţii. El, cel mai indicat să fie apropiat de Columb prin geniu prospectiv şi capacitate de înfăptuire, a trăit, asemenea înaintaşului său, drama trădării şi a n. erecnnoşlin”. familia sa a cunoscut mizeria, iar el a murit în lupta1 fără a aiur. ge se bucure de ceea ce înfăptuind a dat lumii. AlătU-i de Columb Fernando Magellan a fost un mare om al Renaştenă.

Titanismul este îndeobşte asociat cu vigoarea manifestată prin înfăptuiri de amploare şi forţă puţin obişnuită, de mare efect, pe titani ni-i închipuim ca luptători purtaţi de o irezistibilă energie, impresionanţi în toate, îndrăzneţi în gânduri şi în acţiuni, gata să întrevadă şi să păşească pe căi neumblate, să biruie neîncrederea rutinară, să se bucure de admiraţia lumii sau să o impună.

Titanii sunt totuna cu forţele excepţionale, siguri de ei îşi poartă irezistibil chemarea şi capacitatea de înfăptuire, iradiază ca Michel-angelo, sunt frumoşi ca Rafael, măreţi ca Leonardo da Vinci, siguri de ei, hotărâţi să-şi materializeze planurile, cum este Columb, prolifici ca Tiţian sau Lope de Vega, pururi inspiraţi ca Shakespeare.

Şi, totuşi, printre titani, printre personalităţile de

frunte ale unei perioade de admirabilă afirmare a capacităţii umane, epocă având ambiţia şi satisfacţia de a se vedea în eroi de dimensiuni umane puţin obişnuite, unii şi-au impus titanismul într-un alt mod. Căci dacă Renaşterii îi sunt proprii opere reprezentând capacitatea de geniu a unor oameni de ştiinţă de-a pătrunde cu gândirea lor taine cosmice şi-a spulbera neputinţa statornicite în dogme sau forţa unor artişti de-ia regândi lumea în opere grandioase, de-a îmbogăţi tezaurul de frumos al omenirii prin creaţii nemuritoare, proprii îi sunt şi contribuţiile rezultând dintr-o sumă, printr-o activitate de valorificare, emitere şi difuzare de idei care au acţionat în vreme, devenind titanism prin efectul asupra acelei epoci şi-a celor următoare. Exemplară devine în acest sens personalitatea şi contribuţia, cu valoare epocală, a lui Erasm din Rotterdam, acela care prin locul deţinut în istoria lumii autentifică, odată mai mult şi într-un mod particular, forţa spiritualităţii.

Erasm din Rotterdam (1466 – 1536), strălucit reprezentant al umanismului, a fost în epoca sa, îndelungată vreme, autoritatea spirituală cea mai înaltă, socotit şi numit cu credinţă „lumina lumii”, preţuit şi considerat de către contemporani aşa cum

nu mai era şi cum nu mai fusese niciunul dintre semenii mânuitori ai condeiului din lumea modernă. După cum observă biografi şi exegeţi erasmieni ca St. Zweig, I. Huizinga şi alţii, pe Erasm universităţile şi-l disputau, îl doreau sfetnic puternicii lumii: Carol Quintul şi Francisc I îl onorau şi-l solicitau papii, erau gata să-l ridice în cele mai înalte demnităţi eclesiastice. Îl admirau egalii şi-l adulau învăţăceii, atenţia dată unuia sau altuia de către marele umanist era totuna cu o investitură de capacitate spirituală, scrisorile îi înzestrau pe deţinători cu adevărate diplome de intelectualitate şi nobleţe a spiritului. Intervenţia lui Erasm era aşteptată ca tranşantă în momente de criză, în conflicte fierbinţi sau pe cale de a se dezlănţui, în mâna sa stând cu adevărat, în anumite momente, putinţa de-a stăvili procese sau de-a deschide zăgazuri. Aşa a fost acela în care o atitudine categorică privitoare la Luther, atunci când i-a fost cerută de către marele elector Frederic de Saxa, ar fi schimbat poate soarta posibilului reformator şi drumul Reformei. Nefiind împotrivă şi nici alături de teologul de la Wiltenberg, Erasm a lăsat liber drumul omului de acţiune, celui necesar, de a cărui evoluţie, periclitată de firea sa excesivă, îi era

totuşi teamă.

Cine era acest om puţin prezent în amintirea urmaşilor în comparaţie cu marii săi contemporani şi care a însemnat, totuşi, atât de mult în conştiinţa oamenilor epocii sale?

Un umanist. Poate cel mai strălucit reprezentant al categoriei impusa prin excepţionale valori spirituale, acela care convertise spiritualitatea în putere, fără să-i compromită atributele. Într-o lume în care forţa era sinonimă cu arma, cu spada sau de curând cu tunul, el afirmă, revoluţionând concepţii şi spulberând prejudecăţi, irezistibila putere a condeiului, aşadar a gândurilor, şi sentimentelor transmise de oameni semenilor. Pentru că Erasm din Rotterdam nu a fost altceva decât literat, dăruit cu credinţă literelor, „bonae litterae”, forţă veche şi nouă în lumea care avea nespusă nevoie de ele, făcute să aducă spor de umanitate şi să-l statornicească în nobleţe spirituală. A crezut cu tărie în efectul culturii, în penetranta ideilor, în forţa educativă a cuvântului potrivit şi a acceptat sumedenie de privaţiuni spre a-şi păstra condiţia, pentru el vitală, a libertăţii spirituale. A ştiut să nu se înfeudeze nimănui într-o perioadă în care protecţia unui puternic al zilei, laic sau mirean,

părea să reprezinte unica modalitate de existenţă onorabilă pentru un slujitor al spiritului, creator de valori spirituale. Este, ceea ce, se ştie bine, l-a stânjenit pe Leonardo da Vinci, nevoit să-şi ducă viaţa la curţi unde protectorii storceau geniul său, destinat să mişte lumea, pretinzându-i titanului fleacuri pe care era nevoit să le execute în timp ce ar fi putut desăvârşi grandioase proiecte şi poate le-ar fi realizat.

Om al unei epoci de îndrăzneaţă valorificare şi revalorificare a vieţii, de restituire şi totodată de cuceriri de asocieri şi de contribuţii, om al Renaşterii, Erasm din Rotterdam a avut simţământul universalului care l-a făcut să-şi dirijeze viaţa mai raţional decât oricare dintre contemporanii săi şi să rămână şi sub acest aspect pilduitor. A fost omul unui simţământ întărit de conştiinţa justeţei sale, de la care nu a abdicat cu niciun preţ, cu toate că preţurile care i s-au oferit au fost mari. Astfel a ajuns, prin geniul său, manifestat liber, necenzurat decât de propriul eu, să reprezinte pentru oamenii vremii sale adevărul şi înţelepciunea, pătrunse, deţinute şi – ideea ce este tot atât de însemnat şi caracteristic lui Erasm – exprimate cu deplină imparţialitate.

Într-o epocă a incertitudinii politico-

administrative şi-a atâtor grupări partizane, într-o vreme în care părea că se poate justifica orice, atâta timp cât ecleziaşti pământeni nu se sfiau ca în schimbul banilor să ierte pe lumea cealaltă păcate lumeşti şi să deschidă drum spre ceruri păcătoşilor plătitori, Erasm reprezenta o certitudine de autoritate morală, de gândire larg cuprinzătoare a unui spirit menit să descopere oamenilor înţelepciunea, să rezolve contradicţii aparent ireconciliabile, să armonizeze existenţa. Acestea cu atât mai mult cu cât omului păcii, care era înainte de toate marele umanist, nu-i lipsea îndrăzneala spiritului. Observarea formalismului abătut prin slăbiciunile clericilor în existenţa bisericii catolice, semnalarea atâtor contradicţii între învăţătură şi realitate, însemna curaj şi curajul acesta l-a avut Erasm, ale cărui gânduri au dus cu necesitate către Reformă.

Şi prin acestea toate Erasm este unul dintre titanii Renaşterii, ei asemenea celor care au deschis drumuri în cunoaşterea oceanului cosmic sau cei care le-au făcut efectiv pe căi de apă până atunci necunoscute, au descoperit pământuri şi oameni, ca şi cei care au gândit. şi-au proiectat aparate nemaivăzute sau au îmbogăţit lumea cu nemuritoare

frumuseţi.

Erasm a deschis drumuri în oceanul nesfârşit şi niciodată sondat până în adâncurile sale a existenţei şi a făcut mult pentru înţelegerea vieţii ca un proces continuu de creare, de transmitere şi preluare de valori. În fond ce altceva înseamnă faptul că umanistul consideră că oriunde s-ar găsi înţelepciunea şi frumuseţea, n-au de ce să fie respinse. Pentru Erasm ele pot fi, ele sunt contemporane, chiar dacă au fost create sau emise de oameni ai antichităţii. Pot fi preluate de doctrina dominantă a epocii sale, aşa cum valorile create sau promovate în vremea sa depăşesc limitele doctrinei anume şi trăiesc mai departe, în alte conjuncturi. Erasm slujeşte adevărul continuităţii, epocile fiind făcute să preia valori anterioare, să creeze propriile valori şi să transmită totul viitorului. Este ceea ce face el însuşi atunci la proporţiile universului civilizat cunoscut, prin concentrarea şi transmiterea înţelepciunii antice şi moderne, prin nesfârşita serie a ediţiilor operei care s-a numit *Adagii* şi care cuprindea prin aforisme chintesenţa gândirii antichităţii. De asemenea, prin traducerea Bibliei, prin publicarea comentată a operelor unor ecleziaşti, cât şi prin multe alte scrieri din nenumăratele aparţinând

umanistului şi prin impresionanta sa corespondenţă, integrantă a monumentului spiritual reprezentat de opera sa.

A scris enorm, dintr-o nevoie intimă reprezentând organic unica sa posibilă modalitate de existenţă şi fiind susţinută de conştiinţa însemnătăţii gândurilor difuzate pe calea scrisului, tipărit. Aşternea fără dificultate consideraţii revelatoare la suma impresionantă de cunoştinţe deţinute printr-o capacitate excepţională de cuprindere. Într-un câmp de neînchipuită vastitate sesizează posibilele asocieri, şi armonizări, observă fisurile şi intervine, leagă ceea ce este rupt, adună ceea ce i se pare disparat şi compune sau recompune. Astfel umanismul care până la el, la Erasm din Rotterdam, era o tendinţă, devine un sistem care-şi poate proclama modalităţile şi obiectivele, ale cărui idealuri sunt făcute nu numai să cucerească omenirea la gândul posibilităţii îmbunătăţirii vieţii, a înfrumuseţării ei, ci să o facă realmente. S-a vorbit şi s-a scris mult pe tema dramei, chiar tragediei lui Erasm care nu numai că nu şi-a văzut năzuinţele împlinite, ci chiar spulberate în învolburarea care s-a abătut asupra epocii înspre sfârşitul vieţii sale, în recrudescenta violenţelor de-o

parte şi de alta, în intoleranţa proclamată şi promovată de cei ce atacă, în similitudinea procedeelor celor care caută să conserve poziţii şi trec la contraofensivă pentru a reprima şi a reimpune ceea ce fusese răsturnat sau numai ameninţat. L-au afectat, fără îndoială, tragic însă nu, în primul rând pentru că omul a militat pentru înfăptuirea lor tot timpul şi în acţiunea amplă şi de durată n-a avut cum să aibă sentimentul înfrângerii.

@Erasm, luptător din cea mai nobilă spiţă, n-a dezarmai niciodată, crezând cu tărie în capacitatea nobleţii spirituale de-a face mai bună omenirea, aşadar a umanismului de-a duce la înflorire umanitatea pe Terra. A crezut în putinţa înfăptuirii, a sperat să-i vadă mugurii şi nu se poate spune că a fost lipsit de această nobilă satisfacţie, de natură să-i dea şi mai multă putere în acţiunea necurmată, de perfecţionare prin *bonae litterae* a naturii umane şi de înfrăţire a oamenilor prin cultivarea spiritualităţii, a conştiinţei. El care socotea că legea omenirii – împotriva aparenţelor şi practicilor belicoase străvechi – este în primă şi ultimă instanţă frăţia, a avut satisfacţia, pe care a trăit-o ca pe o confirmare a posibilităţii, să vadă cât de disponibilă este pentru ea

natura omului şi cât de mult aduce cultivarea în direcţia ideilor şi idealurilor umaniste. A constatat-o şi a simţit-o în însăşi preţuirea, ajungând la superlativele pomenite, pe care L-au arătat-o oameni de frunte ai vremii sale, lui, scriitorului Erasm; poet, pedagog, filosof şi teolog. Dar, de fapt, nu numai lui – şi gânditorul socotea că nu în primul rând lui, ci ideilor sale care reprezentau rezultatul ţinui proces de acumulări statornicit de el într-un sistem.

Datorită umaniştilor în general şi lui în bună parte, lumea cunoaşte în epoca sa şi îşi însuşeşte un anume ideal de umanitate, condiţia principală, determinantă a noului tip uman fiind cultura, aşadar! posedarea culturii, mai precis cunoaşterea valorilor primordiale ale antichităţii, ca şi a celor produse ulterior şi totodată preţuirea culturii. Acestui om nou îi este proprie disponibilitatea pentru arte şi litere, pentru ştiinţă, pentru tot ceea ce înseamnă prin cunoaştere îmbogăţire spirituală şi prin practică şlefuire a minţii, înflorire a sensibilităţii. Este idealul proclamat de umanism, de natură să cultive valenţele de nobleţe ale omenirii, ideal la care aderă oameni diferiţi, chiar papi, împăraţi şi principi, bărbaţi şi femei, majoritatea celor care aveau acces la cultură

printr-o sumă de cunoştinţe iniţiale. Nu poate fi vorba încă de oamenii de rând, de cei cărora le lipseau instrumentele elementare ale cunoaşterii, începând cu cititul şi scrisul şi cu atât mai puţin în limba latină. Promovată de umanism drept mijloc de lucru şi de comunicare, latina se va manifesta totodată ca limită, făcând ca valorile să fie mai mult sau mai puţin apanajul unor iniţiaţi, să se profileze pericolul pedanteriei cu pretenţii umaniste. Este cunoscută atitudinea manifestată de asemenea pedanţi faţă de Leonardo da Vinci.

Cunoaşterea limbii latine, condiţie *sine qua non* în cercurile umaniste, îi scotea pe mulţi din rândul celor ce puteau fi contaminaţi de ideile generoase ale doctrinei. Astfel se lipsea de posibilitatea de a se integra acţiunii preconizate, de regenerare spirituală, un mare număr de oameni. Dar era atrăgătoare, chiar cuceritoare ideea unei limbi prin care deasupra graniţelor, a împărţirilor administrative, a cine ştie ce alte îngrădiri şi deosebiri, oamenii să se înţeleagă direct, înfrăţiţi de înaltele idealuri umaniste. Era minunat idealul de libertate spirituală şi pace, într-o lume înnobilată prin cunoaştere, devenită bun curent şi în continuă perfecţionare în raport tocmai cu

însuşirea organică a culturii. Într-o Europă unitară prin spiritualitate s-ar fi vorbit şi scris într-o limbă comună, ca mijloc de difuzare a ideilor şi de propăşire spirituală. Utopie? Deloc, deoarece faptul se vede a fi posibil, atâta vreme cât umanismul prin limba latină cucerea noi spirite, personalităţi marcante ale epocii, din nord până în sud, din est în vest. Umaniştii din Anglia şi Germania corespondau cu cei din Polonia, Italia era leagăn al umanismului, reprezentanţi ai săi se aflau în Spania, în Olanda sau Elveţia, preocupări de natură umanistă şi reprezentanţi de seamă aveau Ungaria, Moldova, Ţara Românească şi Transilvania. Era posibil să se înfăptuiască ceea ce devenea opera de o viaţă, chiar dacă nu apărea proclamată ca atare, a lui Erasm, – era posibil şi a şi fost efectiv în existenţa spirituală a umanităţii. Această nobilă idee umanistă de înfrăţire a oamenilor prin cultură, deci prin elevaţie spirituală, în calitatea lor de fiinţe înzestrate cu raţiune, posibil a fi conştiente de drepturile şi responsabilităţile lor, n-a rămas undeva în opusuri pe care puţini le mai răsfoiesc. Ea a existat şi s-a manifestat cu calitate stimulatoare peste vremuri, a rămas vie şi s-a aprins şi-n alte secole, a devenit în timpurile apropiate obiectiv şi tot mai mult

condiţie a existenţei.

Aşadar, ideile semănate în lume de doctrina umanistă prin pana lui Erasm şi litera de plumb a lui Guttenberg, n-au încetat să fie vii. Pentru tot mai mulţi, cu mult mai mulţi decât pe vremea celui ce-a fost printre primii purtaţi de conştiinţa de cetăţean al lumii, care socotea de cel mai mare preţ pentru oameni înţelegerea. El a crezut în puterea raţiunii de a face să trăiască marile adevăruri şi în primul rând acela al frăţiei născute din originea şi destinul similar al tuturor celor ce, ca oameni, vieţuiesc pe pământ. Că ideile erasmiene au continuat să trăiască aveau s-o arate gânduri asemănătoare şi acţiuni înregistrate de secolele următoare, să le dea glas în simţire tulburător accentele uneia dintre minunile lumii create de om, *Simfonia a IX-a* de Beethoven. De asemenea, tot ceea ce înseamnă azi năzuinţă şi acţiune în spirit umanist, bun şi condiţie a existenţei nu numai în mica lume a lui Erasm, Europa celui de al XVI-lea secol, ci al lumii celei mari. Mult, enorm de mult din ceea ce ne face azi mândri să fim oameni şi ne dă speranţe pentru viitor, pleacă de la umanism şi de la unul dintre reprezentanţii săi cei mai străluciţi, Erasm din Rotterdam, omul a cărui viaţă s-a petrecut

în spiritul convingerilor slujite cu puterea izvorâtă din conştiinţa datoriilor sale faţă de oameni. Fiu al pământurilor Olandei, al cerului care avea să-i dea lumii pe Rubens şi Rembrandt, fiind al locurilor sale a vrut să fie şi-al lumii, el, cetăţean liber al Europei, oriunde – între posibili fraţi întru nobila năzuinţă a înţelegerii şi *păcii*, a fost *dorit* pretutindeni unde umanismul deschisese drum omenirii, mai bine-zis dăduse tot mai multora îndrăzneala să-i afirme adevărul.

Erasm a scris mult, viaţa lui fiind intim legată de masa de lucru, de hârtiile şi volumele din jur, pe eruditul umanist fiindu-ne greu să ni-l imaginăm altfel decât scriind şi gândind în liniştea unei încăperi. Aceasta fiindu-i, de altfel, şi satisfacţia dorită şi oferită lui de viaţă sau cucerită de el de la viaţă. Scrierile lui sau cele adnotate de el, toate câte îi făceau cunoscute gândurile – şi au fost nenumărate, au avut capacitatea de-a fecunda gândirea semenilor, de-a stimula sau determina, la vremea lor, moduri de viaţă şi" chiar mişcări. Aceasta a fost funcţia lor primordială, prin ele s-a manifestat titanismul lui Erasm şi tot prin ele s-a verificat, au fost vii şi au trecut vii în spiritualitatea omenirii, îmbogăţind-o. Majoritatea sunt greu de

apreciat altfel decât în contextul existenţei lor, în situaţia în care au fost difuzate şi citite pe vremea sa. Azi puţine din scrierile lui Erasm pot să-şi realizeze pe deplin valoarea în lectura contemporanului care nu este specialist în vreunul din domeniile de contribuţie ale marelui umanist. Puţine, dar printre ele sigur *Encomio Morie* (*Laus stultitiae*), care ar putea fi tradusă ca *Lauda nebuniei*, o capodoperă a literaturii satirice, opera care a rezistat integral timpurilor, cu toate că printre scrierile sale Erasm n-a socotit-o între cele de seamă. Concepută în circumstanţe plăcute, de destindere, a fost scrisă printre prieteni, la cererea lor, pentru ceea ce ar fi vrut să fie un joc al spiritului. Că *Laus stultitiae* a fost ceea ce-a dorit autorul şi că i-a încântat prietenii, pe un Thomas Morus (More) sau John Fisher, este adevărat, dar repede ea a depăşit aspectele iniţiale cuprinzând epoca prin interesul trezit şi efectul avut, devenind bun al omenirii. „Nebunia”, aşa cum a fost făcută să grăiască de Erasm şi cum a fost imaginată de Holbein cel Tânăr, a rămas să sublinieze pentru oameni, în chipul ei, adevăruri şi să arate faţa multor minciuni.

Dacă Erasm s-a născut în anul 1469, cum afirmă unii cercetători „înseamnă că în acelaşi an au văzut

lumina zilei doi dintre oamenii care, mai mult decât oricare până la ei în epoca modernă, aveau să dea cuvântului scris irezistibilă forţă în acţiunea asupra spiritualităţii umane. Unul, ca şi celălalt, au investit gândirea aşternută în scris cu calitatea de a se transfigura, de a deveni forţă materială. Dacă s-au născut amândoi în 1469, niciodată acelaşi an n-a dat două individualităţi atât de diferite, autorii unor opere vizând în dorinţa de-a acţiona asupra lumii aspecte diametral opuse în fiinţa umană, unul cultivând, cu perspectiva înfloririi conştiinţei, natura umană, purtat de gândul posibilei înţelegeri şi-a doritei înfrăţiri a oamenilor, celălalt stabilind şi parcă instituţionalizând sectarismul, feuda cât mai mare cu putinţă, stăpânită cu orice mijloace, indiferent de căi, scopul scuzând mijloacele. Activă, principala operă a lui Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, apărută după moartea autorului, avea să devină catehismul multora, să se statornicească în viaţa politică şi diplomatică a unei lumi deloc mai unite în timpurile următoare. S-ar putea spune că operei pozitiv constructive a lui Erasm i se dădea o replică constructiv negativă – dacă se admite paradoxul – prin lucrarea lui Niccolò Machiavelli.

Totuşi nu se ştie cu exactitate când s-a născut la Rotterdam Erasm, în anul 1466 sau în 1469, se cunoaşte însă luna, octombrie, şi faptul că era fiu nelegitim, al doilea, de altfel, al unui preot. Om al bisericii avea să devină şi fiul, cu toate că haină monahală nu va purta prea multă vreme, posturile nu le va ţine fiind bolnăvicios şi primind în consecinţă dispensă, refuzând cu hotărâre şi fiind în cele din urmă absolvit şi de traiul la mănăstire conform rigorilor Ordinului augustinilor căruia i-a aparţinut. A făcut totul ca să uite că a îmbrăcat rasa monahală şi n-a vrut să se întoarcă la preoţie cu niciun chip, nici chiar atunci când i s-a propus să devină prinţ al bisericii, aşadar cardinal. N-a acceptat pentru că din clipa în care a fost conştient de posibilităţile sale şi a gândit la rosturile lui în lume, libertatea conştiinţei şi libertatea de acţiune i s-au părut esenţiale. A refuzat să se îndatoreze, mai bine zis să se înfeudeze cuiva, a căutat să se elibereze de orice servituţi şi a izbutit s-o facă fără a supăra pe unul sau pe altul. Astfel Erasm din Rotterdam, hirotonisit în anul 1488 şi dezlegat prin absoluţia papală din 1517 de obligaţiile monahale, nu a fost lipsit de anume beneficii materiale bisericeşti, cu toate că el, de fapt, nu i-a

aparţinut şi nici n-a slujit-o organizatoric.

Viitorul doctor în teologie de la Torino a început şcoala la Gouda, în locurile de baştină şi a continuat-o la Daventer unde rămâne aproape zece ani (1475 – 1484). Aici îşi pierde mama, într-o epidemie de ciumă şi nu peste multă vreme copiii rămân şi fără tată, fiind trecuţi în responsabilitatea unor tutori. Aceştia, neînţelegători ca mai toţi tutorii, n-au găsit altceva mai bun decât să-l trimită pe tânăr la mănăstire – mănăstirea Steryn de lângă Gouda – unde va fi hirotonisit. Tânărul monah îşi manifestă preocupările literare redactând *Antibarbari*, primă lucrare, reluată într-o nouă formă când autorul însuşi era într-o nouă situaţie, aceea de secretar, din anul 1493, al episcopului din Cambrai. Situaţia de secretar, aşadar de apropiat al episcopului pe care îl urmează pretutindeni în călătoriile cu rosturi eclesiastice, îl asistă în nenumărate împrejurări şi-l reprezintă, de a cărui bibliotecă beneficiază, la ale cărui mese participă, felul de viaţă, cu totul altul decât cel de rigoare mănăstirească, stabileşte ruptura tânărului cu cinul monahal. Cu totul alte gânduri şi nevoi avea el, înclinat spre cercetare: şi meditaţie, dorind să-şi facă cunoscute opiniile. Îşi dă seama curând că la Steyn

sau în oricare loc asemănător s-ar pierde, de asemenea devine conştient de nevoia de călătorii, de cunoştinţele câştigate pe această cale. Discuţiile libere din timpul meselor, totdeauna îmbelşugate la episcopul din Cambrai, devin o condiţie a dezvoltării sale intelectuale. Ruptura de viaţa mănăstirească este produsă, tânărul n-are de gând să se întoarcă acolo şi nici nu se va întoarce, în acelaşi timp însă socoate insuficientă existenţa în preajma episcopului, în limitele curţii sale. Dorul de cunoaştere şi perfecţionare îl face să fie elocvent şi să-şi convingă superiorul că este biae şi că trebuie să studieze teologia la Paris. Acordul episcopului înseamnă şi un ajutor bănesc, mic, e drept, dar unicul posibil atunci pentru el.

La Paris însă, Colegiul Montaigu, un fel de cazarmă bisericească, îl sperie şi-l scârbeşte, mâncarea este de aruncat, pereţii reci, atmosfera insuportabilă. Şi Erasm, care avea şi o constituţie fizică şubredă nu le suportă decât scurtă vreme. După o iarnă grea petrecută în sinistra instituţie, timp în care studiază şi totodată face să i se tipărească poezii, primăvara şi vara călătoreşte simţind tot mai mult plăcerea satisfacerii a ceea ce va deveni pentru el

trebuinţă. Nu renunţă la Paris pentru că oraşul şi spiritualitatea sa îi stimulau gândirea, îi îmbogăţeau cunoştinţele şi îi prilejuiau dispute intelectuale, bibliotecile Parisului fiind printre cele mai bogate – dar renunţă la Colegiul Montai cu, imposibil pentru Erasm, acceptat însă ca mijloc de călire de către alţii şi printre ei de cel ce avea să devină fanaticul Ignaţiu de Loyola. Erasm şi Ignaţiu, personalităţi diametral opuse, al doilea însemnând expresia extremă a tot ceea ce i se părea primului a contrazice valorile umane, căci nimic nu a considerat mai primejdios marele umanist decât păcatul lipsei de raţiune, la el sinonimă cu capacitatea de a asculta şi înţelege, de a-l asculta pe cel de lângă tine şi a-ţi apropia punctul său de vedere sau de a-l face să şi-l apropie pe al tău. Nimic nu i-a fost mai departe decât fanatismul, adică tocmai ceea ce reprezenta modalitatea de existenţă a unui Ignaţiu sau al altora ca el. Erasm avea să se teamă – şi nu fără motiv – de posibilul fanatism al unei naturi ca aceea a lui Luther. El care nu gândea că trebuie să se călească şi eventual să cunoască martiriul spre a putea martiriza la rându-i, n-a mai dat pe la Montaigu. Preferă să-şi încropească cele ale traiului prin lecţii, viitorul mare umanist afirmându-şi

înainte de toate calităţile pedagogice. Este ceea ce avea să rămână de-a lungul vieţii, aceasta reprezentând, în fond, chemarea sa, Erasm fiind înainte de toate şi mai presus de orice pedagog, înzestrat cu capacitatea de a deveni erudit, de-a ajunge, să zicem aşa, la universalitate, dar prin toate acestea fiind un dascăl eminent. El, care a început prin a da lecţii copiilor unor familii avute spre a-şi agonisi traiul şi a scăpa de colegiul de tristă amintire, prin înzestrarea sa excepţională a ajuns profesorul vremii sale şi-al lumii, căreia i-a arătat cum este datoare să trăiască.

Aşadar, la Paris, îşi începe formal activitatea pedagogică, de acum datează primele versiuni ale unor lucrări menite învăţăceilor, la care avea să revină dându-le forma care le-a consacrat. Scrie: *Familiarum Colloquiorum Formulae* (*Formule de conversaţie*); *De copia verborum ac rerum* (*Despre bogăţia cuvintelor şi a lucrurilor*) şi altele despre modul de a scrie epistole, aspect foarte însemnat în acea vreme când „epistolele” aveau multiple funcţii, fiind un mod de informare asupra unor evenimente şi probleme, totodată de comentare. Neexistând jurnalistica era modul principal de a consemna, a transmite şi a

comenta cotidianul. Şi nu numai atât, multe epistole însemnau eseuri pe teme de interes în domeniul filosofiei, al artei, literaturii sau politicii. Valoarea le era determinată, ca în toate cele, de autori.

Are aproape treizeci de ani, sau peste treizeci, este oricum la vârsta când concepţiile se statornicesc, când pentru orice om devine clar ceea ce are de dat vieţii şi de cerut de la ea. Erasm citeşte şi învaţă, scrie şi de câte ori are prilejul, şi prilejul de multe ori şi-l oferă, călătoreşte. Ca orice literat, a se înţelege prin aceasta intelectual al acelor vremi, ar avea nevoie de protectori care să-i asigure existenţa materială. Dar ar trebui să fie de o natură aparte, adică să nu-i ameninţe libertatea, să nu-i pretindă cine ştie ce, să nu-l încarce cu obligaţii acaparatoare. De aceea se bizuie pe lecţii, deci pe valorificarea calităţilor sale pedagogice, care în împrejurări fericite îi permit să cunoască locuri noi, aşa cum se întâmplă când devine pedagog al lui

William Blount, lord Mountjoy, datorită căruia în 1499 ajunge în Anglia unde petrece peste un an în cea mai plăcută companie de care-i fusese dat să se bucure până atunci.

În Anglia, se apropie de cunoscuţii umanişti John

Colet şi Thomas Morus, apropiere care va deveni statornică prietenie, şi într-o atmosferă bună, de marcată spiritualitate găseşte condiţiile pentru a scrie opera care avea să fie prin succesul ei primul argument al celebrităţii lui Erasm. Este vorba de aşa numitele *Adagii*, publicate la Paris în 1500, cuprinzând sentinţe (aforisme) ale literaţilor antici, alese şi comentate de Erasm. În prima ediţie sunt 800, şi raţiunea lor, ca a atâtor lucrări erasmiene, este pedagogică. *Adagii* devine însă curând o operă de mare circulaţie, îmbogăţită de la ediţie la ediţie, atât în ceea ce priveşte numărul extraselor cât şi comentariile. Au asemenea succes deoarece se dovedesc extrem de utile într-o vreme de intensificare a interesului pentru valorile antice, un om cultivat nefiind de conceput fără cunoaşterea gândirii antichităţii. Conversaţia curentă sau scrierea, argumentarea sau simpla expunere, prezenţa onorabilă oriunde, la masă, la bară, la catedră, pretindea citatele latineşti, ca autentificare a capacităţii celui în cauză şi ca valori în susţinerea cauzei sale. Erasm le oferea cu generozitate în *Adagii* tuturor, tineri sau vârstnici, alegându-le pentru ei, comentându-le, sugerând, aşadar, utilizarea lor în

posibile situaţii. De aici succesul extraordinar pe care l-a înregistrat *Adagiorum Collectanea*, dedicată, la prima ediţie, din 1500, lordului Mountjoy. Îmbogăţirea *Adagiilor* rămâne o preocupare a multora dintre anii următori apariţiei lor, aproape permanenţă pentru Erasm, ca şi modalităţile de conversaţie uzuală, concepute de el la Paris, devenite cunoscutele *Colocvii*. Este totodată perioada în care se dedică, cu caracteristică seriozitate, studiului limbii eline, socotind că trebuie s-o cunoască la fel de bine ca pe cea latină. Studiul, început încă de la prima călătorie în Anglia, face ca după aproximativ patru ani, în 1504, când se afla pentru a doua oară acolo, sii poată traduce din limba greacă în cea latină, printre altele: *Hecuba* şi *Ifigenia* de Euripide. Cunoscător al limbii eline Erasm trece la traducerea *Noului Testament*, obiectul atâtor intervenţii deformatoare în versiunea cunoscută sub numele de *Vulgata*. Continuă, ele fapt, ceea ce începuse Lorenzo Valla, iniţiatorul criticii biblice, care în 1449 dăduse cunoscutele *Adnotări ale Noului Testament prin colaţionarea a diverse texte în cele două limbi*. Lorenzo Valla, pe care Erasm îl preţuia cu deosebire pentru opera sa de bază *Eleganţa limbii latine*, pe care o socotea capitală

pentru umanişti, semnalase de atunci numeroasele greşeli de traducere din *Vulgata*.

În 1506 i se oferă ocazia de a face o călătorie dorită şi necesară, sperată de mult, pe când era secretar al episcopului de Cambrai. Medicul lui Henric al VII-lea, regele Angliei, îl solicită pe umanistul Erasm din Rotterdam să supravegheze în Italia modul în care fiii săi îşi vor însuşi cunoştinţe în tezaurele de cultură ale peninsulei. Era ceea ce şi-ar fi dorit oricine şi mai cu seamă Erasm, având în vedere că el nu devenea profesorul tinerilor, ci îndrumătorul lor, într-o lume de delectare spirituală ca aceea de la Torino, Bologna sau Florenţa, oraşe care figurau în programul de călătorie şi studii. Din Anglia pleacă în Franţa, la Paris, apoi, pe când trece munţii spre Italia, liber, destins şi inspirat, el care ştia să-şi creeze oriunde condiţii de lucru, scrie poemul *Carmen*. De altfel, se va vedea că în aceste călătorii au fost concepute nu puţine opere; în călătorie, călare prin munţi, rupt de micul cotidian, a conceput *Laus Stultitiae*, capodopera sa beletristică. La Torino lui Erasm i se acordă titlul de doctor în teologie, mai mult sau mai puţin necesar umanistului care la 40 de ani reprezenta de mult o autoritate chiar fără titlul academic. Uzanţele însă o

pretindeau şi Erasm a acceptat, arătând, totuşi, că o făcuse cedând insistenţelor unor prieteni.

Ştia că Ian Hus, excomunicat în 1411, fusese dat flăcărilor pe rug în 1415. În anul 1498 mânia papală îl lovise pe Girolamo Savonarola, călugărul care revoltat de viciile ecleziaştilor şi descompunerea lumii bisericeşti, afirmase gânduri reformatoare şi le dăduse viaţă păcătuind, la rându-i, prin spirit retardatar şi intoleranţă. Flăcările puseseră capăt, în piaţa Senioriei din Florenţa, vieţii celui ce îndrăznise să acuze papalitatea în persoana neiertătorului Alexandru al VI-lea – Borgia, papă din 1492. Acum, în 1506, pe tronul papal se afla, din 1503, Iuliu al II-lea. Pe acesta, ca papă, părinte al creştinătăţii, apărător al păcii şi purtător la ramurii de măslin, Erasm îl va vedea la Bologna în postura de războinic. Faptul îi întăreşte convingerea asupra celor multe care trebuiau schimbate, aşezate sau reaşezate în lumea departe de a fi perfectă. Situaţia i se pare absurdă, aşa precum ideea de război este o absurditate iar războiul o plagă, cea mai cumplită prinsă de existenţa omenirii şi socotită îndeobşte drept o fatalitate. I s-a întărit convingerea datoriei de-a face totul spre a înlătura posibilul flagel. De aici acţiunile sale în slujba

păcii, împotriva războiului, prin cultivarea umanităţii oamenilor, prin promovarea spiritului de înţelegere şi acreditarea bunăvoinţei, a atitudinii concesive, a tot ceea ce se putea face să nu se recurgă la arme, să nu se ajungă la moarte, la jafuri, distrugeri, situaţie în care nimeni, nici chiar învingătorii, n-aveau de câştigat.

Prin propagarea ideilor de înţelegere şi pace între oameni, prin combaterea exclusivismului şi fanatismului, cu autoritatea sa extraordinară a şi acreditat aceste idei, pe care puţini erau dispuşi să le conteste. Că ele se impuneau în lume o arată şi faptul că trei dintre puternicii de atunci – Carol Quintul, Francisc şi Henric al VIII-lea – se întâlnesc la Calais în vara anului 1520, în luna iulie, spre a discuta, a se înţelege şi a da temeiuri de pace. Întâlnirea, la care Erasm participă în suita lui Carol Quintul, însemna, chiar dacă pentru un moment, afirmarea, prima dată atât de evidentă, a ideilor umanismului, a idealului erasmian. A fost doar o clipă, e drept, un intermezzo între violenţele care parcă potolite aveau să izbucnească sau să reizbucnească cu furie. Fanatismul, interesele „principilor”, nevoile reale ale atâtor oameni nedreptăţiţi de cei puternici fac să se

reaprindă flacăra războaielor, odată cu aceea a rugurilor.

În Italia, vede, cercetează, îşi îmbogăţeşte mintea şi sufletul, nu uită însă de scrieri. Lucrează la *Adagii*, caută, selecţionează, adaugă atunci cinci se afla la Bologna şi în acelaşi timp găseşte un tipograf, pe veneţianul Aldo Manuzio care publică, în 1508, o ediţie amplificată a acestei opere, devenite între timp de mare circulaţie. Pregăteşte o culegere de comedii de Plaut şi Terenţiu, de asemenea de tragedii ale lui Seneca. La Veneţia rămâne opt luni, apoi, ca profesor al fiului natural al regelui Scoţiei, cunoaşte Padova şi Siena şi, în fine, la începutul anului 1509 ajunge la Roma, unde rămâne până vara. La întoarcere, prin Elveţia spre Anglia, concepe *Laus stultitiae*, aşternută pe hârtie în câteva zile ale primăverii următoare, pe pământ insular, unde era oaspete al lui Thomas Morus.

Scrie o capodoperă literar artistică, creaţie care-şi păstrează până azi tinereţea şi verva, făcând simţită clipa de plinătate pe care Erasm o trăise pe înălţimile Alpilor, din acelea când omul are simţământul marilor sale capacităţi, când pentru a înfăptui pare că nu trebuie decât să vrei. Astfel concepută, *Laus stultitiae*

primeşte o haină literară desăvârşită, scrisă fiind în anturajul de superioară intelectualitate al lui Thomas Morus, John Colet şi, în general, al prietenilor săi englezi, în atmosfera tonifiantă, de speranţă, urmare a urcării pe tronul Angliei a prinţului admirator al umanismului care fusese Henric al VIII-lea.

Ce avea să fie, se ştie, dar până atunci, la decapitarea, din porunca regelui Henric al VIII-lea, a lui Thomas Morus, mentorul său spiritual şi amicul său şi la executarea episcopului John Fisher vor trece nu mai puţin de 25 de ani. Motivul a fost refuzul celor doi de a recunoaşte în rege, căruia îi dădeau tot respectul în calitatea sa de cap încoronat, suprema autoritate religioasă, pe care cel supranumit „barbă albastră” o pretindea şi-o obţinuse de la majoritatea curtenilor temători şi dornici să-i fie pe plac.

Dar Morus atunci, în 1509, n-avea cum să-şi cunoască soarta, nici el, nici egalii săi în ale umanismului. Cum să bănuiască ei tragicul sfârşit al umanistului englez, victimă a unui spirit care rămăsese abuziv sau devenise, cu toate că se adăpase la izvorul frumoaselor idei, cu toate că avusese acces la *bonae litterae* şi încă prin mijlocirea unor strălucite personalităţi. N-aveau cum să bănuiască, desigur, dar

sigur că după funesta revelaţie, nimeni dintre adevăraţii umanişti n-a rămas neîncercat de gândul că pentru perfecţionarea vieţii şi pentru o lume ca cea dorită de ei, accesul la *bonae litterae* nu era suficient. Sau cel puţin că accesul nu însemna neapărat însuşire.

S-a remarcat tăcerea lui Erasm din Rotterdam privitor la tot ceea ce a văzut în Italia, în marile ei oraşe, păstrătoare ale atâtor valori antice, la ceea ce a întâlnit pe locurile de leagăn ale umanismului, purtând în opere de artă neasemuite capacitatea creatoare a spiritului uman. A văzut impresionantul Torino, strălucitoarea Florenţa, unde exista atât Domul, cât şi Baptisterul cu porţile lui Lorenzo Ghiberti, unde fusese ridicat, în preajma lui Palazzo Vecchio, David al lui Michelangelo. A văzut toate acestea, dar nimeni n-ar putea spune ce efect au avut, ca opere de artă, asupra umanistului, a celui care, de tânăr, arătase înclinaţii şi interes pentru pictură. Acum, în această perioadă şi de aici înainte, parcă nu-l interesează cu adevărat altceva decât ceea ce are el de spus lumii, pe calea cuvântului tipărit, despre marile probleme ale existenţei. N-a scris despre ceea ce a văzut în Italia, dar ca rezultat şi al periplului

italian se impune a fi consemnată, în summum, capodopera sa, *Laus stultitiae*, nemuritoare metaforă, scriere a unei tinereţi ce pare puse pe şotii şi, de fapt, într-un iei este, dar care se asociază – spre lauda raţiunii – cu adâncimea. Are în verva inepuizabilă vigoare tinerească şi cu această contaminantă calitate descoperă sumedenie de adevăruri, s-ar putea spune chiar suma celor care au fost socotite însemnate de către Erasm. Prin *Laus stultitiae* pedagogul, proaspătul doctor în teologie, literatul stilat, se manifestă şi ca filosof; ei, teologul creştin, ferindu-se de catehisme, stimulează înţelepciunea prin impulsionarea inteligenţei. Capodopera sa constituie, de fapt, un festival al spiritului, o subtil nuanţată dezbatere, un tezaur spiritual de universală şi perenă valabilitate. Este „domul" pe care-l dă el lumii.

Satiră, *Laus stultitiae* îşi exercită funcţia prin relevarea ridicolului, a absurdului, a vetustului, a manifestărilor de prostie, pe care le-a reprezentat ca aspecte ale vechiului, observându-le totodată şi punându-le în lumină rezistenţa în vreme. Opera lui Erasm nu semnalează numai ceea ce n-ar mai fi trebuit să fie, ea era vie prin tot ceea ce arăta şi se ştia că nu încetase să mai existe. El o face observând

nu oarecare aspecte minore, manifestările unei şlehte de călugări soioşi sau slujbaşi nărăviţi. În *Laus stultitiae* sunt prezentate critic instituţii şi funcţii ale vremii sale şi-ale celor ce au venit, modalităţi de gândire strâmbe şi de existenţă nepotrivită sau necuviincioasă, păcate pe care le socotea rezistente şi de aceea le-a relevat spre a-i face odată mai mult conştienţi de ele pe cei în culpă şi de a-i avertiza pe posibilii păcătoşi că justificările, ascunzişurile nu mai sunt posibile. Nu trece cu vederea nimic şi se manifestă aici mai radical decât oriunde; este îndrăzneţ, om al Renaşterii, când arată că împăraţi, regi şi papi, sunt departe, prin slăbiciunile lor curente, de ceea ce ar fi trebuit să fie. I-ar fi tare greu cuiva ca după cunoaşterea capodoperei lui Erasm să nu-l socoată pe autorul ei drept luptător, şi încă un luptător din familia celor mai nobili pe care i-a dat omenirea.

Evident că prin *Laus stultitiae* pedagogul de până atunci se manifestase ca filosof, dar se impune observaţia că nicio clipă filosoful nu încetează de a fi pedagog şi că pedagogul se manifestă acum direct în raport cu lumea pe care vrea să o facă a fi conştientă de atâtea păcate şi anomalii dăunătoare existenţei

umane. Pedagogul devine, fiindcă nu se poate altfel, angajat în lupta pentru mai binele omenirii, cartea sa are caracter de act politic în raport cu modul de a fi organizată şi condusă lumea, de acţiune critică prin tot ceea ce priveşte cardinalii, episcopii, ordinele călugăreşti. Este operă de avertizare morală prin observarea ipocriziei, a minciunii solid instalate pe pământ şi caută să fie, aici, ca în toate domeniile abordate, acţiune de asanare. *Laus stultitiae* îşi îndeplineşte acest rol de-atunci de când a apărut şi până azi şi va continua să şi-l îndeplinească până la eliminarea a tot ceea ce semnalează Erasm, în acţiunea dintotdeauna a celor mai buni dintre oameni de perfecţionare a lumii.

Elogiul nebuniei a fost editată pentru prima dată la Paris în anul 1511, an în care a înregistrat şi a doua ediţie, de data aceasta la Strasbourg, în timp ce Erasm, întors în Anglia, susţine cursuri la Cambridge. Aici rămâne până în 1514, timp de lucru intens la ediţia critică a *Noului Testament*. În acelaşi an se stabileşte la Basel unde va avea satisfacţia să-şi vadă publicată traducerea în ediţie critică sub titlul *Novum Instrumentum*. Volumul, îngrijit de Erasm, conţine *Noul Testament* în textul grecesc, revăzut şi cu

adnotări, de asemenea traducerea în limba latină. Aşadar vede tipărită o operă de însemnătate deosebită, unde prin probitate filologică şi teologică Erasm caută să dea sursei puritatea iniţială. Este o acţiune tipic umanistă de descoperire, cercetare şi redare a gândirii antice, fie că e vorba de creaţii laice sau religioase. Savantul se simte dator să restituie omenirii valorile originale, spiritul său nu poate accepta inexactitatea, inadvertenţa, îl supără intervenţiile neavenite oriunde s-ar produce. *Noul Testament* cunoaşte curând, adică în 1518, o nouă ediţie, apoi, fireşte, altele.

În privinţa rolului jucat de această parte a activităţii lui Erasm, se cuvine amintit faptul că Luther a folosit ediţia din 1516 a *Noului Testament*, îngrijit, adnotat, redat în greacă şi tradus în latină de către Erasm. Luther avea să traducă *Biblia* în limba germană după această ediţie şi, în fond, ediţia erasmiană a reprezentat valoarea de bază în comentarea şi stabilirea punctului de vedere al reformatorului care, se ştie, şi-a afişat pe uşa bisericii din Wittenberg, la 31 octombrie 1517, cele 95 de teze ale sale, devenite document programatic ai acţiunii încetăţenite în istoria omenirii sub numele de

Reformă. După ce a luat cunoştinţă de conţinutul tezelor Erasm i le-a trimis şi lui Thomas Morus şi în anul 1518 şi-a afirmat, într-o scrisoare, acordul cu ele.

În privinţa relaţiilor sale cu reformatorul german şi-a spus cuvântul teama de violenţă. Erasm socotea necesară reformarea bisericii, a vieţii prelaţilor de atâtea ori departe de preceptele iniţiale, dar nu-i vedea căile, nu putea să-şi imagineze reformatorul în mână cu o spadă sau cu o bâtă şi acţiunea ca pe o bătălie. Or, cu Luther se temea că se va ajunge la aşa ceva, de aceea, nefiind împotriva lui, n-a fost nici alături de el şi nu şi-a expus public un punct de vedere decât târziu, la insistenţele concertate ale oficialităţilor eclesiastice care n-au putut, determina totuşi la Erasm o dezavuare. A avut rezerve asupra acţiunii lui Luther şi era firesc să le aibă şi să le exprime, aşa cum însuşi Luther avusese şi nu se sfiise să i le transmită, în legătură cu comentariile lui Erasm la *Noul Testament*. O făcuse atunci când numele său nu suna ca trâmbiţele apocaliptice pentru oficialitatea ecleziastică, când era un modest călugăr. Luther l-ar fi dorit alături pe Erasm, dar s-a mulţumit şi cu faptul că marele umanist, omul care se bucura de imensă autoritate pe plan spiritual, nu i-a fost declarat

împotrivă sică nu s-a manifestat contra acţiunii sale.

Despre autoritatea lui Erasm vorbeşte şi faptul că în 1517 Leon al X-lea îl absolvă de toate culpele în raport cu ordinea ecleziastică, îl dispensează de obligaţia de-a purta rasa augustină şi îi acordă libertatea de-a vieţui cum va crede de cuviinţă în afara mănăstirii, autentificând, de fapt, libertăţile pe care şi le luase Erasm singur. De asemenea, faptul că, în acelaşi an 1517, Francisc I, regele Franţei, ambiţios şi dornic să aibă în preajmă marile spirite ale omenirii, îl pofteşte, cu toate onorurile, la curtea sa, iar Erasm face ceea ce nu făcuse, spre pildă, Leonardo da Vinci, adică refuză. O face pentru că voia să rămână liber, el omul care se ferise totdeauna de obligaţii, îi ocolise chiar pe autenticii binevoitori, nu acceptase nici până atunci protectori, în raport cu care, volens-nolens, ar fi fost conclus la anume atitudini, poate la concesii. Nu voia să fie al altcuiva decât al lui şi al lumii şi de aceea l-a refuzat pe Francisc I, de aceea n-a folosit nici ascendentul pe care-l avea pe lângă Carol Quintul, al cărui consilier onorific a fost când împăratul era prinţ şi pentru care scrisese *Institutio Principis Christiani* (1516). De aceea nu-l interesase episcopatul şi refuzase să devină cardinal, cu toate că în fiecare

ipostază viaţa i-ar fi fost mai bună sub aspect material, ar fi avut venituri mari, linişte şi căldură, el care a suferit mereu de frig din pricina sănătăţii şubrede, a debilităţii, pentru care ar fi avut nevoie de locuinţe foarte bine încălzite. Şi totuşi n-a făcut-o, a refuzat situaţii mai bune, demnităţi eclesiastice, pentru a-şi păstra libertatea conştiinţei, libertatea de acţiune pe care apartenenţa la o curte sau alta, acceptarea oficială a unui binefăcător, sau o demnitate aducătoare de beneficii, i le-ar fi luat. A refuzat rămânând astfel el însuşi, cel puţin egalul mai marilor lumii din vremea sa, el care era socotit şi numit în scris, de către oameni care nu se jucau cu cuvintele, „lumina lumii”.

Remarcam că în anul 1520, în luna iulie, chemat la Carol Quintul, participă la întâlnirea puternicilor vremii: Carol Quintul, Francisc şi Henric al VIII-lea. Umanistul dăruit ideii de pace, încrezător în capacitatea raţiunii de a impune în lume condiţia firească a înţelegerii, consideră întâlnirea ca pe o împlinire şi un început de bun augur pentru viitorul lumii. Ceea ce va fi şi nu va fi aşa. Este, într-adevăr, un început, se confirmă, s-ar putea spune, posibilitatea, dar cât mai rămâne până la înfăptuire. După puţin

timp violenţele, pe care Erasm le detesta, se vor prăvăli din nou asupra lumii, războaiele îşi vor face apariţia, represiunile vor fi sălbatice, în curând şi după aceea. Rugurile vor fumega şi vor arde, oameni vor fi trecuţi prin foc şi sabie, vor fi excomunicate persoane şi interzise opere. Nu scapă nici Erasm căruia Sorbona îi condamnă 32 propoziţiuni din *Colocvii* (*Familiarum Colloquiorum opus*), după ce mai înainte, în 1525, o făcuse cu *Querela pacis* (*Jeluirea păcii*). După moarte, *Congregaţia indexului* îi va trece „la index”, drept eretică, întreaga operă1. Vor veni vremuri grele, Contrareforma îşi va face simţită tragic prezenţa, oameni şi instituţii îşi vor manifesta mai degrabă disponibilităţile de brutalitate decât de comunicare, violenţa şi nu omenia înscăunându-se în aşa-zisa lume veche, dar nu numai aici. Erasm aflase de moartea îngrozitoare a lui Thomas Müntzer, apoi de decapitarea, manifestare a tiraniei unui om deţinător de putere, a prietenului său, filosoful şi omul integru Thomas Morus.

Multe arătau că ideile lui Erasm, chemarea sa la raţiune, contestarea fanatismului, înţelegerea, pacea, nu biruiseră, dar nici că fuseseră înfrânte. Spiritul lui Erasm, ideile umaniste, spiritualitatea sa constructivă

au alimentat gândirea nu a unui secol sau două, ci a tuturor celor care au urmat şi cu toate că nu numai în secolul al XVI-lea sau al XVII-lea au fost interzise opere, că oameni au plătit şi că în societăţile bazate pe inegalitate socială, în care se practică discriminarea, plătesc cu viaţa pentru convingerile lor progresiste, că violenţa se dezlănţuie uşor şi fanatismul retrograd n-a pierit, ideile sale trăiesc şi nu se poate concepe lumea de mâine decât ca o lume în care au biruit ele. Este, de altfel, condiţia existenţei nu a unor oameni sau a unor colectivităţi umane, ci însăşi condiţia existenţei speţei umane, a omenirii pe glob sau chiar în cosmos.

Se ştie că după ce a locuit o vreme la Louvain, apoi la Basel, la Freiburg în Breisgau şi din nou la Basel, a murit în acest oraş la 12 iulie 1536.

Este ştiut că Tiţian reprezintă cu autoritate şcoala veneţiană de pictură, că între cei trei mari colorişti daţi epocii şi lumii de oraşul lagunelor rămâne „primus inter pares”. Urmându-i lui Giorgione, a preluat de la el valori şi i-a dus mai departe arta, împlinind în vreme ceea ce primului nu i-a îngăduit o viaţă foarte scurtă (1478 – 1510) şi i-a transmis lui Veronese sentimentul substanţei.

Tiziano Vecellio (1485 – 1576), primul între egalii săi veneţieni, unul dintre marii pictori ai lumii, este considerat de către impresionişti părintele lor spiritual şi declarat cu recunoştinţă filială drept cel mai mare artist dintre cei ce au statornicit în culoare, lumină şi umbră viziunea lor asupra vieţii. Şi nu trebuie suspectaţi de pasiune partizană recunoscătorii poeţi ai clipei, deoarece Tiţian a valorifcat măiestru calitatea picturii de a se transfigura în fapt artistic prin culoare, făcând-o să se nască spiritualiceşte din fiinţa sa materială, din pasta aşezată pe pânză. Căci, aşa cum la Michelangelo fiinţe prindeau viaţă artistică din marmură, sculptorul înlăturând din bloc ceea ce le acoperea, la Tiţian fiinţe – înţelegând prin aceasta imagini – apăreau de undeva din profunzimi ale pastei. A ştiut să descopere şi să folosească, într-un mod personal, cu valoare de contribuţie, materialitatea culorii, punând-o în raporturi inedite cu lumina şi umbra, creând opere încântătoare prin calitatea picturii de a-şi exercita mirajul ca artă. Relevând resurse de frumos şi poezie ale vieţii, opera lui Tiţian este înainte de toate fermecătoare, chiar atunci când, evident, artistul vrea să demonstreze ceva sau să proclame.

Creatorul unui tezaur cu capacitate de impuls în pictura timpurilor, lui, reprezentant al Renaşterii, îi este îndatorat atât barocul cât şi impresionismul, nefiind fără efect asupra expresioniştilor şi în general a tot ceea ce, de atunci încoace, de la Tiţian, a însemnat autentică pictură. Sursă care simultan acţionează ca model şi stimulent, pictura lui Tiţian reprezintă la rându-i şi exprimă în mod propriu idealul şi capacitatea creatoare renascentiste, fiind mărturia convingătoare a unei modalităţi de-a vedea, de-a simţi şi a înţelege viaţa, de a o reda în opere devenite valori în spiritualitatea lumii.

Se înscrie, fără tăgadă, printre titanii Renaşterii, el, omul obişnuit, care aparent n-avea nici efervescenţa impresionantă, pentru unii de efect spectacular, a lui Michelangelo, nici eleganţa spirituală a lui Rafael, nici intelectualitatea de înaltă autoritate a lui Leonardo da Vinci. Tiţian s-a manifestat deplin pe o unică dimensiune, aceea a picturii, artă pe care a îmbogăţit-o structural printr-un număr imens de opere, diverse ca factură de inspiraţie, rezultat al unor fireşti diferite etape în îndelungata sa viaţă de artist aproape centenar. Multilateralitatea comună titanismului renascentist s-

a manifestat la el! prin extraordinară fecunditate. El a îmbogăţit umanitatea prin creaţii vii, cu forţă de iradiere, cu virtutea de-a purta printr-o plenitudine vitală bucuria, simţământul tonic sau tragic. Valorificând picturii suma de posibilităţi, aducând-o din vreme şi redimensionând-o contemporan cu perspectiva perenităţii, a dat-o sau a redat-o semenilor, conform crezului său de valorificare a frumuseţii spirituale şi fizice.

Pictura lui Tiţian are energie şi totodată graţie, energia este purtată de măsură, condusă, însă nu închingată, ceea ce-i dă o dinamică stăpânită, o substanţă cu resurse niciodată epuizate, cu viaţă artistică aşadar şi, în ultimă instanţă, cu nemurire. Armoniile sale vibrează în unde ca un cântec, muzicalitatea operei picturale a marelui veneţian fiind o frecvenţă a inefabilei sale realităţi. Trupurile femeilor reprezintă în armonii de aur adevărul vieţii care poate fi splendidă, senzualitatea este profundă şi amplă, integrală, dar fără indecenţă în adevărul ei redat artistic. Şi nu ne gândim numai la mândra frumuseţe împlinită a *Florei*, la aurul seninei senzualităţi numită *Venus din Urbino*, ci chiar la *Danae* sau la *Europa*. Portretele exprimă energii

umane, pătrund psihologii şi redau universuri? compoziţiile rezultă parcă clin necesitatea convertirii plastice a substanţei conţinute în faptul real sau în ficţiune, devenite realităţi artistice în transfigurarea picturală.

A pictat oameni ai epocii sale şi a creat pentru ei, dar a făcut-o astfel încât operele să reprezinte valori cu capacitate de a interesa, chiar a dinamiza, prin ideile şi simţămintele născute în fiinţa privitorilor, de a-i încânta prin bucuria culorii, prin auriul crepusculelor veneţiene cu care a îmbogăţit sensibilitatea lumii, disponibilitatea ei de-a percepe frumosul.

Cel care avea să devină principala autoritate a unei epoci în domeniul picturii, înnobilat pentru măiestria sa de către mai marii de atunci ai lumii, s-a născut la Pieve di Cadore, ca fiu al lui Gregorio Vecellio şi al Luciei, la o dată care a rămas necunoscută urmaşilor. Se ia în considerare ca posibil an de naştere 1477, ceea ce l-ar arăta aproape centenar pe artistul mort în 1576. Dar chiar dacă s-ar fi născut în 1485, cum se susţine de către unii, viaţa i-ar fi tot îndelungată. Sunt menţionate ca date posibile 1488 şi 1490, mai greu de susţinut însă, având în

vedere o serie de certitudini ulterioare. Un contemporan al lui Tiţian, scriitorul Lodovico Dolce, născut în 1508, stabileşte şi lasă scris în timpul vieţii marelui pictor că prin 1486 Tiţian s-a aflat la Veneţia, mai întâi ca ucenic al pictorului Sebastiano Zucato, apoi al primilor mari artişti ai republicii: Gentile şi Giovanni Bellini.

Rămâne de reţinut faptul că feciorul lui Gregorio, notabil din Pieve di Cadore, s-a apropiat de pictură sub îndrumarea lui Gentile Bellini (circa 1429 – 1507), creator de amplă viziune picturală, totodată remarcabil portretist şi, mai ales, a lui Giovanni Bellini, cunoscut şi sub numele de Giambellino (circa 1430 – 1516), căruia Tiţian, şcoala veneţiană şi pictura italiană îi datorează aşa-numita viziune tonală, Tiţian a învăţat aici să redea ceea ce vedea în atmosfera cu totul proprie, saturată de vapori, a Veneţiei, de aici pleacă şi calitatea ondulatorie a picturii sale, inefabilul contururilor care nu ştii dacă atunci se prind sau atunci se diluează, dulcile volume, perspectiva aeriană. Este ceea ce datorează Tiţian Veneţiei şi veneţienilor dinaintea sa, celor doi Bellini şi, mai ales, lui Giorgione, cu care a lucrat începând din 1505, decorând în 1508, împreună, faţada

palatului *Fondaco dei Tedeschi*.

Prin Giorgio Barbarelli da Castelfranco, zis Giorgione, pictura veneţiană şi-a înscris în maturitate originalitatea, opera sa marcând afirmarea artistică a unei noi orientări în ceea ce privesc motivele de inspiraţie şi a unei optici de factură inedită privind lumina şi compoziţia. Giorgione, spirit cultivat, cu disponibilitate pentru filosofie şi muzică, cu sensibilitate poetică, în ciuda vieţii sale scurte, de doar 32 de ani, şi-a impus numele în pictura lumii. „Revoluţia" veneţiană, reprezentată de viziunea tonală, şi-a marcat irezistibil calitatea prin el, pictorul care, după relatarea lui Vasari, începea opera prin a eboşa pânza cu pete de diferite tonuri, născând pictura din lumină şi culoare. Sunt practici şi valori deprinse de tânărul din Cadore, care a adus în cetatea lagunelor odată cu vigoarea, disponibilitatea de receptare a munteanului faţă de ceea ce la Veneţia era unic şi minunat totodată, pentru oricine şi pentru el mai cu seamă. Originalitatea fermecătoare a arhitecturii, viaţa de fast, conştiinţa de-a fi a „Serenissimei" şi-a veneţienilor, densitatea aurie a crepusculelor şi tainicele umbre ale nopţii, lumina aparte a zilei, ca un înveliş al formelor, fluiditatea

contururilor, toate erau făcute parcă să impresioneze retina de mare sensibilitate a tânărului Vecellio şi să o formeze pe aceea a marelui colorist Tiţian. Veneţia însăşi a fost – prin mediul ei propice – stimulent şi şcoală, l-a creat pe cel care avea să reprezinte strălucit în spiritualitate forţa republicii aristocratice prin oamenii ei, prin chipul şi felul lor de viaţă.

Cum arăta în tinereţe sau în anii înaltei maturităţi nu se ştie, niciun portret sau autoportret n-a rămas mărturie dacă va fi existat. Poate – cred unii – să figureze în vreuna din compoziţiile sale, dar în care şi unde nu se poate spune. Au rămas însă autoportretele din, anii senectuţii, unul, făcut când avea – se pare – 75 de ani, arată un bătrân viguros, un bărbat încă în putere. În privirea plină de adâncuri şi pătrunzătoare totodată, în expresia mâinilor, în ţinuta capului şi a trupului, se manifestă energia. Artistul îşi explică creaţia prin prezenţa fizică animată de-o expresivă şi energică spiritualitate, pregnantă şi în ultimul autoportret, când se crede că avea 85 de ani. Şi unul şi celălalt, la un loc cu opera, cu faptele cunoscute din viaţa sa nu fac deloc dificilă şi nici hazardată imaginarea omului aşa cum va fi fost el în ceilalţi ani, ai tinereţii, ai maturităţii.

S-a remarcat de către comentatori că în timpul îndelungatei sale vieţi Tiţian a devenit o adevărată instituţie, pentru mulţi el a ajuns să reprezinte pictura de valoare. Pentru mulţi şi nu dintre cei puţini însemnaţi, începând cu mai marii vremii sale: Carol Quintul, stăpânul celui mai întins imperiu al lumii de-atunci, regele Francisc I, al Franţei, fin preţuitor al artei. De asemenea, pentru prinţii, dogii, ducii şi conţii vremii, pentru papi şi cardinali. Pe toţi i-a onorat făcându-le portrete, executându-le comenzi, i-a primit în atelierul său pe unii, i-a vizitat pe alţii şi tuturor a ştiut să le pretindă cuvenita răsplată, începând cu demnitarii Republicii Serenissime, la a cărei glorie a contribuit. Senatul îi recunoaşte, în 1516, calitatea de fruntaş al pictorilor veneţieni, când i se atribuie „sensaria del Fondaco dei Tedeschi”, ceea ce îi aducea şi beneficii materiale. Primeşte ajutoare de la ducii de Mantova şi Urbino, iar din partea lui Carol al V-lea, în 1533, titlul de „Conte palatino” şi demnitatea de „Cavaliere dello sperone d’Oro”. De altfel, de la Carol al V-lea va primi şi o pensie, plătită de oraşul Neapole, apoi, în 1541, alta, din partea oraşului Milano. Este avută în vedere şi familia, astfel tatălui său, Gregorio Vecellio, dogele Gritti îi acordă, la intervenţia fiului,

calitatea de inspector al minelor. Aşadar, în 1525, când fiul avea aproape 50 de ani, tatăl era destul de viguros pentru a deţine o slujbă ce nu pare să fi fost lipsită de responsabilitate. Lui Tiţian Roma îi conferă cetăţenia, Academia Toscană l-a ales în rândurile sale, mai marii lumii şi l-au disputat. A fost şi portretistul lui Filip, feciorul lui Carol al V-lea, atât atunci când era prinţ, cât şi atunci când Filip al II-lea ocupa tronul Spaniei. Primeşte regi în atelier, pe Henric al III-lea al Franţei, spre pildă.

În îndelungata sa viaţă i-a fost dat să trăiască nenumărate întâmplări, să fie martorul unor evenimente epocale, să fie contemporan cu alţi titani, să le cunoască operele, iar ei să le cunoască pe ale sale, să ştie că au părăsit viaţa Leonardo da Vinci în 1519, Rafael în 1520, Corregio în 1534, cei doi din urmă născuţi în timpul îndelungatei vieţi a lui Tiţian. În 1564 moare Michelangelo. Totodată se nasc: Tintoretto în 1518, Veronese, în 1541 se naşte în Creta Domenikos Theotokopuli, cel ce avea să ilustreze Renaşterea în Spania pe planul picturii, iar lumea să-l reţină sub numele de El Greco. A supravieţuit unor epidemii de ciumă şi a murit în timpul unei asemenea epidemii, a trăit şi a lucrat fără

încetare în timp ce războaie zguduiau Italia, asaltată de regi dornici să o supună; conştient de efemeritatea tuturor acestora, încrezător în viitorul patriei.

A lucrat cu certitudinea forţei sale, mai mare decât a regilor şi împăraţilor care aveau să i se adreseze începând cu Carol al V-lea şi Francisc I, pe care nu i-am cunoaşte atât de bine dacă Tiţian nu le-ar fi pătruns şi redat irezistibil caracterul. Să ne amintim de Francisc I, regele Franţei şi să recunoaştem că portretul făcut lui de Cairo Tiţian spune despre acest om mult, dacă nu totul şi nimeni dintre cei care cunosc viaţa şi avatarurile monarhului, izbânzile şi înfrângerile sale, înfăptuirile şi crimele, disponibilitatea sa pentru înalt, dar şi pentru ceea ce este la antipod, nu şi l-ar putea imagina altfel de cum l-a pătruns, l-a cuprins şi l-a redat, cu genialitate picturală, Titian. Dacă pe pânza cunoscută sub numele de *Carol al V-lea la Muhlberg*, admirabil pictată, în care împăratul apare ca un cavaler de legendă, cu aura poetică în expresia de forţă a luptătorului în armură, se poate socoti că şi-a omagiat binefăcătorul, într-o altă pânză, care-l reprezintă în jilţ, nu mai are nimic idealizat, portretistul exprimă şi explică omul, redă forţa reţinută a personalităţii obişnuite să

stăpânească… Şade în jilţ un om în vârstă, un trup purtând greutatea bătrâneţii, cu privire pătrunzătoare şi nas puternic, cu gură, îmbătrânită, în care buzele parcă au dispărut prin tot ceea ce le-a cerut în viaţă stăpânul peste lumi şi oameni. Bătrânul impresionant prin sugestia de forţă stabilizată are totodată un aer de umanitate care poate că a fost a celui ajuns împărat sau cu care artistul Titian şi-a binecuvântat totuşi protectorul.

Titian a exprimat prin portrete, aşadar prin particularul unor individualităţi reprezentative pentru epoci, spiritul acestora. A pictat personalităţi politice, odată cu o adevărată galerie de dogi veneţieni şi duci, de notabilităţi ale vieţii eclesiastice sau literare, în general oameni care putea plăti cinstea de-a fi pictaţi de Titian. A dat prin ele valori portretisticii picturale şi a îmbogăţit totodată arta lumii? sunt opere de analist capabil să exprime rezultatul investigaţiei în fascinante combinaţii de culoare, de umbră şi lumină. Operele sale de acest gen cheamă prin virtuţile de armonie cromatică, atrag prin întregul definit pe care-l reprezintă fiecare subiect uman portretizat şi reţin prin tot ceea ce înseamnă expresivitate.

Istoricii îi sunt recunoscători pentru tot ceea ce

le-a lăsat ca document cu valoare de sugestie psihologică în privinţa unor personalităţi contemporane lui. De asemenea, cei mai mulţi dintre eroii săi, subiecţii portretelor, au aerul de demnitate semeaţă specifică unor vremi de exaltare a individualismului. Sunt naturi definite, cu argumentul unei spiritualităţi care parcă nu-şi putea găsi mai potrivită expresie decât cea de pe chipurile pictate de către Titian. Se bucură să vadă şi să pătrundă, să simtă în eroii săi că s-au desprins de temerile trecutului, că nu-i mai încearcă slăbiciunea, că n-ar fi în stare de ceva compromiţător pentru noua umanitate pe care o reprezintă.

În fond, ce altceva spun două dintre primele sale portrete: *Omul cu mănuşa*, azi la Louvre şi *Portret de bărbat*, azi la Alte Pinakothek din München, create spre sfârşitul deceniului al doilea al secolului al XVI-lea, reprezentând idei prin persoane identificabile istoriceşte, iv faţa primului, a celui ce pare mai tânăr (*Omul cu mănuşa*), se citeşte adolescenţa într-o expresie de puritate; pe a celuilalt (*Portret* de *bărbat*), de o marcată spiritualitate, ireproşabilitatea. Există, la unul ca şi la celălalt, un gen de siguranţă, expresie a Renaşterii în plină forţă, a Veneţiei încă puternice, de

asemenea a spiritului lui Tiţian, acum în plină maturitate fizică, deschis frumuseţii, gata nu numai să se bucure el, ci să dea oamenilor bucurie, întâlnirea cu tabloul de la Louvre, ca şi cu cel de la Albe Pinakothek din München, este tonifiantă prin expresia chipurilor şi splendoarea culorilor, prin viul pe care-l reprezintă feţele şi mâinile, centre de atracţie şi interes, de capacitate expresivă, pe fundalul închis din care se desprind sau în care se topesc contururi, volume, vibrează linii şi prind viaţă chipurile.

Începe întâlnirea cu „mâinile” lui Tiţian, ale personajelor desigur, mâinile atât de impresionante pentru un artist ca Rodin, căruia i-au fost impuls pentru ceea ce avea el să înscrie ca poem al mâinilor în sculptură. Mâinile din picturile lui Tiţian sunt biruitoare, observa el, ca, de altfel, şi oamenii pe care-i reprezintă şi aceasta în toate perioadele creaţiei sale, în portretele altora ca şi în autoportrete. În marea majoritate a pânzelor marelui veneţian mina este complementul chipului, element cu rol definitoriu, mâinile lui Tiţian vorbesc despre om, de caracterul său, relevă îndeletniciri, subliniază stări de spirit, exprimă viaţa sau redau inerţia morţii. Cine nu-şi aminteşte, mai bine-zis se pot oare uita mâinile din

Punerea în mormânt, operă din deceniul al treilea, azi la Louvre? Ne gândim la mâna din prim plan a celui ce nu mai e în viaţă, contrapunctată de aceea vie a personajului care ţine giulgiul. Aurul lui Tiţian are reflexe vineţii în mâna inertă şi se apropie de purpură în mâinile celor care susţin efortul coborârii. Şi; ce durere deznădăjduită în mâinile Mariei, mama care-şi vede feciorul dus în nefiinţă. În această tulburătoare simfonie a durerii mâinile dau puternice accente tonale. În extraordinar de dinamica *încoronare cu spini*, din deceniul al cincilea, azi la Louvre, mâinile au funcţia principală, sunt sursele de forţă din care lăncile par că pornesc ca materializare a unor fascicule de energie.

Hegel socotea portretele lui Tiţian magistrale. „Ele ni se înfăţişează în trăsături atât de individuale şi ne dau o idee de viaţă spirituală cum nu sunt în stare să ne dea fizionomiile unor persoane care ar fi prezente în carne şi oase”, scria filosoful teoretician al artei. Şi adăuga: „Cu portretele lui Tiţian se întâmplă ceea ce se întâmplă cu descrierea unor fapte şi evenimente mari pe care ne-o dă un istoriograf, artist veritabil, care ne trasează o icoană superioară şi mai adevărată decât ar fi fost aceea pe care ne-am fi

format-o pe baza propriei noastre puteri intuitive” (cf. D.D. Roşca). Aşa este şi atunci când redă admirabil de expresiv ascuţita spiritualitate a elegantului rege Francisc I, pofticios de rafinamente şi oricând gata să şi le procure. Ţinuta mândră a capului, grija pentru amănuntele vestimentare, îngrijirea până la subtilitate o podoabei capilare, mustaţa şi barba, făcute să ritmeze profilul, să pună în valoare şi să atenueze lungimea nasului, fin, ascuţit, cu nări elegant alungite, toate au funcţie caracterizantă şi asociate cu virtuţile culorii, fac ca Francisc I, pânza de la Louvre, datând din anul 1538, să reprezinte o capodoperă a artei portretistice. Perfect concludent prin conţinutul său spune totul despre subiectul! pe care îl ştim prea bine din pagini de istorie, din cronici mondene, din cele transmise pe cale orală, din monumentele pe care a ţinut să le ridice, prin omorurile pe care le-a poruncit, prin argumentele pe care le-a avut întotdeauna, pentru orice. Îl ştim şi de aceea este posibila confruntarea între opera picturală şi realitatea reprezentată de fiinţa subiect. Dar şi dacă n-am fi ştiut că e vorba de Francisc J, citind tabloul greu am fi ajuns la o altă imagine din opera de artă care este totodată o încântare cromatică. Pe fondul verzui

închis, se produce un joc coloristic desăvârşit, existenţa transfigurându-se în culoarea care prinde forme, are utilităţi, dar, expresie a adevărului vieţii, e înainte de toate şi mai presus, frumoasă. Şi-acum, când nu mai este în viaţă de secole, personalitatea regelui care avea ca emblemă salamandra, prezenţă tulburător contradictorie în istorie, a rămas vie – fascinantă prin capodopera lui Tiţian.

În *Papa Paul al III-lea cu nepoţii*, creat în 1546, azi la Neapole, în Muzeul Capodimonte, roşul, care se desprinde dintr-un fond întunecat, iradiază în nenumărate posibile nuanţe, atâtea câte i le-a dezvăluit pictorul, într-un flux de tonalităţi, de la închis către deschis, la capătul căruia culoarea devine lumină aurie. Auriul reprezintă accentul coloristic al tabloului fiind în dinamica proprie compoziţiei axul în funcţie de care se produce mişcarea. Iar în acest centru de interes coloristic şi însemnată funcţie dinamică se impune personalitatea, excepţional redată, a papei Paul al III-lea. Se ştiu multe despre înaltul prelat care a fost îndelungată vreme în fruntea bisericii şi a făcut tot ce se putea pentru a întări autoritatea papală şi eşafodajul catolic. Energicul Farnese, care a rămas tot timpul papă, s-a arătat mai

abil decât atâţia straşnici opozanţi, ştiind să-i aducă pe cei mai mulţi la ordinea voită. Vioiciunea, amuzant vicleană a bătrânului, transpare prin toată fiinţa neliniştită a omului obişnuit să fie permanent în alarmă, să afle cât mai mult, dacă se poate totul, spre a nu scăpa nimic, să ştie pentru a putea reacţiona. Are simţul umorului, dar poate fi în orice clipă ceea ce a fost întotdeauna, un adversar de temut. Autoritatea câştigată de papalitate după Conciliul de la Trento i-a folosit lui Paul al IV-lea, urmaşul său, să ia măsuri extreme, să înăsprească Inchiziţia în vremea aceasta, a Contrareformei.

A pictat nenumărate portrete, adică a făcut, artistic nemuritoare persoane cu identităţi istorice, în acelaşi timp a dat valoare de portret prin profunzime analitică, prin expresia dezvăluind psihologii şi universuri umane, multora dintre eroii unor compoziţii sau portrete evocatoare. Ne gândim la tabloul intitulat *Dinarul cezarului*, pictat în 1518, azi la Gemäldegalerie din Dresda, în care chipul personajului central are o nobleţe senină, atât de pregnantă încât nu mai lasă loc anecdoticei biblice. Seninătatea omului este sublimă şi e desăvârşită opera portretistică, îţi atrage privirea şi te opreşte

pentru a-ţi dărui înţelepciune odată cu seninătatea sa.

Este una dintre acele creaţii care restabilesc necesarele frecvenţe ale existenţei umane, ajutându-l pe om să ştie ce este însemnat *în* viaţă şi ce nu.

E un îndemn de regăsire a umanităţii.

Flora, pictat din 1515, azi la Galeria Uffizi din Florenţa, are caracter de portret metaforă a splendorii naturii reprezentată de frumuseţea bogată a tinerei femei. Este motivul care va reveni în opera sa din aceşti ani sau de mai târziu, femeia fiind pentru el o floare a lumii, a naturii şi astfel transfigurând-o în portrete sau în compoziţii. Femeile, subiect al tablourilor lui Tiţian, sunt toate frumoase, de-o frumuseţe deplină, de flori şi fructe pârguite ale pământului, pictate fără niciun fel de ostentaţie, fără alte intenţii decât aceea de a le reda existenţa, prilej de bucurie, de slăvire a vieţii. N-am scrie despre opulenţa frumoasă, ci despre frumuseţea opulenţei, asociată de tânărul Tiţian Vieţii pe care atât de minunat o reprezintă *Flora*. Cât priveşte pictura, se poate vorbi aici de arta încântătoarelor armonii, în simfonia de aur pictorul nu foloseşte contraste, ci doar valori coloristice, de aur roşietic sau aur vechi, de aur pur, strălucitor în carnaţia femeii, irizat în veşmântul

care primeşte din aurul trupului şi-l face să fie lumină.

Aparţinând aceleiaşi familii de tablouri, dintr-o admirabilă simfonie coloristică se detaşează *La Bella*, exprimând mândria frumuseţii. Tiţian s-a lăsat bucuriei culorii, valorificând tonuri, umbre inedite şi calde lumini prin chipul femeii, în veşmintele sale, cu o minuţiozitate puţin obişnuită la pictor, preţ al frumuseţii pe care a vrut s-o slăvească, a femeii pentru al cărei poem a scris încă un cânt în la *Bella* şi l-a împlinit ducându-i la apogeu cu *Venus din Urbino*, cunoscut şi sub numele de *Bella culcată*.

Preocuparea pentru nudul feminin, ca expresie a supremelor posibile armonii, reprezintă o constantă a activităţii pictorului. *Amorul sacru şi amorul profan* punea în valoare, cu învestitura sacrului, nudul în peisaj. Un nud a cărui splendoare constă în armonia formelor cu bogate împliniri feminine, în gingăşia specifică redată cu o vigoare caracteristică lui Tiţian. Nudul ajunge, s-ar putea spune, monumental, unii comentatori, istorici de artă, scriu despre faptul că nudul devine eroic şi, într-adevăr, prin Tiţian, splendoarea corpului feminin constituie conţinutul principal al tabloului. Ceea ce realizase mai întru Giorgione avea să ducă mai departe Tiţian,

reprezentând biruitor frumuseţea corpului omenesc, armonioasă şi bogată, cu rotunjimi unduitoare, cu dulci deveniri. Nudul din *Amorul sacru şi amorul profan* are o încântătoare muzicalitate; dorită transfigurare a unei idei devine expresie concretă a frumuseţii pure şi un moment de încântare în întâlnirea cu marea artă. Lăuta aceasta vie, armonia în aur, se ridică la valori de simbol în fascinanta sa tandră vigoare.

Venus din Urbino, creată în 1538, azi la Galeria Uffizi din Florenţa, duce cu gândul la opera omonimă a lui Giorgione, dar îl reprezintă întru totul pe Tiţian. Pictorul, la anii înaltei maturităţi, îşi înscrie capacitatea în clasic, într-una din operele de perfecţiune picturală. Eroina tabloului lui Tiţian, dă senzualităţii, prin virtutea pictorului, calitatea elevaţiei. În timp ce *Venus*, capodopera lui Giorgione, reprezenta, într-un fel, o frumuseţe ideală, de vis, ea însăşi cu ochii închişi spre a nu oferi altceva decât splendoarea formelor elegante în relaxarea somnului, *Venus din Urbino* îşi face simţită realitatea pe care atât de fericit o reprezintă. Frumuseţea ei e caldă, prezenţa este vie, personajul lui Tiţian priveşte, o. privire care-i luminează faţa şi se îndreaptă spre cei

ce o admiră: limpede, fără ascunzişuri ca întreaga sa frumuseţe.

Venus din Urbino, nud feminin în stare de repaos, creaţie picturală desăvârşită, îşi exercită farmecul ca operă de artă prin armonia culorilor şi volumelor, prin cadru, fond şi accente; Pe Venus pictorul o naşte din lumină, lumină de aur transfigurată în frumuseţe vie, făcută să lumineze. Venus a lui Tiţian n-are castitatea celei din viziunea lui Giorgione, dar nici voluptatea prezenţelor feminine din Bacanale, nu este întruchipare de ideal, nici de fiinţă făcută să fie dorită, e altceva, este – mai spuneam – o floare sau un fruct al vieţii, menită s-aducă senin bucuria. De aici farmecul pânzei pe care Tiţian a eternizat o clipă de frumuseţe armonioasă, a născut-o pe Venus din lumină şi a dat-o încântătoare oamenilor.

În opera lui Tiţian din seria reprezentărilor având-o ca motiv pe zeiţa frumuseţii şi-a dragostei, *Venus* din *Urbino* are virtutea de a da simţământul clasicului, înţelegând prin aceasta capacitatea de a determina elevaţia prin armonie în perfecţiune.

Danae, operă datând din 1552, aşadar de când artistul avea în jurul a 75 de ani, surprinde prin noutatea modalităţii de-a picta şi de-a transfera

noutăţii calitatea admirabilei sale măiestrii. Tabloul are în primul plan şi ca dominantă tot un nud, de data aceasta al miticei Danae, închisă de tatăl său într-un turn inaccesibil, nu însă şi lui Zeus, coborât sub forma unei ploi de aur. Tiţian redă tocmai momentul ploii, când din înaltul naturii tulburate picături de aur ajung în turnul unde tânjea frumoasa fată. Danae se arată uşor animată în aşteptarea fără perspectivă ce pare să o fi obosit, e întrucâtva solicitată de întâmplare, ieşită din comun, tulburată evident este însă temnicera, lacomă de aurul care vine din cer.

Pictura e mai nervoasă, amploarea şi armonia trupului este aceeaşi, dar substanţa sentimentală alta, nu mai stăpâneşte seninătatea de înainte şi chiar dacă Danae e doar animată, în atmosferă se simt energii pasionale. Pictura are tonalităţi noi sau puţin practicate până atunci, aurul nu e numai strălucire, ci şi materialitate siderantă. Împlinită pentru dragoste, Danae aşteaptă firesc iubirea, tabloul este încărcat cu o tensiune a cărei dezlănţuire o anunţă natura agitată şi ploaia de aur. În pictura lui Tiţian tuşele sunt mai scurte, nu mai apar din calmul mâinii pictorului armonioasele forme pline aurii, luminoase în relaxare, există o nervozitate iniţială. E manifestarea artistului

de geniu care pictează cu totală libertate, dornic să fie cât mai deplin în exprimarea simţămintelor sale, înzestrat să producă şi să impună noul determinat de ineditul unor circumstanţe sau simţăminte.

Între *Danae* şi *Răpirea Europei* (1559) există nu numai legătura inspiraţiei mitologice, ci şi a unei noi disponibilităţi în preocuparea picturală. Danae, ca personaj al tabloului, cunoştea oboseala tensiunii unei aşteptări simţite de toată fiinţa. Europa, prinsă parcă de patima vicleanului Zeus, metamorfozat în taur, încearcă şi exprimă tulburare. Energiile firii se manifestă irezistibil, este răscolit cerul, se zbate marea, se simt prin toate, prin elementele naturii şi prin fiinţele ei, forţe care creează viaţa şi-o duc mai departe, mişcă lumea. Compoziţia are dramatism, fiind cu mult mai mult decât figurarea preludiului actului din care aveau să se nască, în Creta, Minos şi fraţii săi.

Pe la 1570, când trecuse deci de 90 de ani, dacă acceptăm ca an de naştere 1476 sau când nu era departe de această vârstă, dacă-l socotim născut în 1485, pictează două admirabile nuduri: *Aclam şi Eva*. Tiţian pare că şi-a regăsit seninătatea şi bucuria culorii, fapt pe care-l făcea evident şi compoziţia

datând din 15G5, azi la Galeria Borghese din Roma, *Venus legându-l la ochi pe Amor*. Aici aurul este din nou viu prin carnaţia femeilor, chipurile sunt totuşi preocupate, simţindu-se în tot tensiunea vremurilor pe care marele Tiţian le trăia participând, cu toate că el acum era... deasupra vremurilor. În *Aclam şi Eva* nudul femeii este plin şi puternic, de o vigoare elegantă, pusă în valoare de mişcarea spre fructul cunoaşterii oferit ei de către Amor. Adam, bărbatul, are un gest prin care parcă ar vrea s-o oprească, dar prin care o simte şi simţirea îi cheamă. Sunt frumoşi, bărbat şi femeie, ea este ca o amforă plină de sucul minunat al vieţii.

Este permanenţa creaţiei sale, cu toate că în operă au apărut şi accente tragice, rezultând tocmai din disponibilitatea remarcată a omului Renaşterii pentru adevărurile şi sensurile vieţii. Şi-au spus cuvântul experienţe ale lumii, drame, manifestări de intoleranţă, Inchiziţia, obtuzitatea. Deoarece chiar dacă i-a făcut portretul lui Filip al II-lea şi a lucrat pentru curtea Spaniei, teroarea şi înăbuşirea libertăţii de gândire a oamenilor şi de trai a popoarelor, caracteristică pe vremea acestuia, n-a rămas fără ecou în fiinţa pictorului şi a avut fireşti urmări în operă.

Aspecte şi accente noi apar în creaţia sa, tot mai permeabilă redării situaţiilor dramatice ale vieţii, sublinierii suferinţelor omeneşti. Opera câştigă o nouă dimensiune, tragică; pe teme biblice el reprezintă suferinţe ale oamenilor, accentuează aspecte ale cotidianului şi le conferă penetrante semnificaţii. Pictează *Coborârea în mormânt* (1559), *Martiriul Şi. Laurenţiu* (1567), apoi, spre 1570, *Sf. Sebastian* şi excepţionala sa creaţie reprezentată de *încoronarea cu spini*, aflată azi în Alte Pinakothek din München.

Interesul pentru tema încoronării cu spini se arată mai vechi şi o primă operă datează din 1542. Este vorba de tabloul, azi la Louvre, îndatorat întrucâtva, observă exegeţii, crizei manieriste a picturii italiene dinspre mijlocul secolului al XVI-lea. În tabloul de la Louvre se simte printr-o agitaţie urmărind efectul, prin contorsionări. Dar criza este depăşită, dovadă operele următoare şi e depăşită cu adaos de valori în pătrunderea adevărurilor vieţii, în aprofundarea şi redarea patimilor şi-a suferinţelor omeneşti. În acest sens *Încoronarea cu spini* este întru totul reprezentativă, exprimând rezultatul experienţei şi-a meditaţiilor omului, acum în anii bătrâneţii sau, mai bine-zis, ai adâncii înţelepciuni. Este, în acelaşi

timp, o expresie a măiestriei compoziţionale şi coloristice a titanului care la 90 de ani asocia vigorii sale mitice calităţi noi în arta picturală.

Datând din 1570, are valori de capodoperă prin semnificaţia conţinută, prin tensiunea de mare artă a redării. Încununatul cu spini, este, de fapt, omul unei credinţe sau al unei chemări depăşindu-i fiinţa materială şi prin aceasta mai tare decât toate încercările fizice. Chemat de o năzuinţă, purtat de un ideal, eroul, omul dintotdeauna, este mai puternic decât schingiuitorii, îi domină printr-un calm al marilor certitudini. Este aici elogiul spiritualităţii superioare, dominante, de neînfrânt de către forţele oarbe ale intoleranţei şi obtuzităţii, de brutalitatea imbecilă. De altfel, superioritatea spirituală, rezultând din existenţa unui ţel înalt, dă nobleţe specifică personajelor lui Tiţian. În noapte, în lumina făcliilor, are loc o confruntare dramatică de o marcantă spiritualitate, un act al luptei străvechi şi necurmate între bine şi rău. Luminile cad, pâlpâitoare, asupra feţelor şi marele portretist îşi defineşte personajele, lumina animă tot ceea ce pictorul consideră a fi însemnat în definire şi dinamizare. Totul prin bogăţie de culoare, culori pure şi nesfârşite tonalităţi, înscrise

în auriul stăpânitor, atât de propriu lui Tiţian.

Într-o scrisoare de prin 1540 istoricul umanist Pietro Bembo se arăta îngrijorat de vârsta lui Tiţian, pe care-l ştia „foarte bătrân”. Dar „foarte bătrânul” din 1540 a mai trăit de la această dată aproape încă patru decenii – se ştie că a murit în 1576, se ştie cu precizie – şi a creat în aceşti ani multe din principalele sale opere. Au murit cei cărora le-a făcut portretele şi care i-au fost apropiaţi, în 1547, la numai şapte ani de la data scrisorii citate, pleacă dintre cei vii Pietro Bembo. În 1556 moare Pietro Aretino, iar în 1558 Carol al V-lea, puternicul său protector, care cu un an înainte abdicase. Ştie de moartea celuilalt titan al vremii, a lui Michelangelo, în 1564; îl pierde pe Paris Bardone, elev preferat şi deplânge în 1574 dispariţia lui Giorgio Vasari care în Le *vite* îi arătase că-i înţelege şi îi preţuieşte pictura. El însă trăieşte pentru că mai are de spus ceva, are de muncit şi munceşte până în ultimele clipe, disponibil pentru marile înţelesuri ale vieţii, receptiv la tot ceea ce se petrece. În 1571 are loc celebra bătălie de la Lepanto şi, chiar în acelaşi an, sub impresia evenimentului de însemnătate istorică, Tiţian începe să lucreze pe această temă, iar în 1575 trimite în Spania *Alegoria*

pentru biruinţa de la Lepanto.

Cea din urmă lucrare o reprezintă *Pietà*, începută de Tiţian în 1573, dar terminată de Jacopo Palma cel Tânăr, aflată azi la Galeria Academiei din Veneţia, vibrantă operă de înaltă măiestrie, care – şi aici este virtutea geniului înzestrat cu nesecată vigoare – anticipează modalităţi valorificând inedite posibilităţi picturii, descoperind pastei virtuţi dinamice prin aşezarea ei.

RABELAIS

Creator de gen, autor de capodopere în domeniul romanului satiric, întemeietorul prozei literare franceze şi unul dintre marii scriitori ai lumii, François Rabelais a fost înzestrat cu geniul comediei. Perspectiva specifică în raport cu viaţa şi oamenii, viul şi pătrunzătorul simţ al humorului, le-a exprimat într-o operă literară de extraordinară forţă, în cinci cărţi avându-i ca eroi pe Gargantua şi Pantagruel, pe toţi ceilalţi care, ca şi ei, au devenit prezenţe vii, identităţi în conştiinţa lumii. Ele au făcut din Rabelais cel mai strălucit reprezentant al Renaşterii franceze în domeniul literelor, scriitor satiric, fără pereche la vremea sa şi irezistibil peste vreme în forţă literară.

Inteligenţă ascuţită şi spirit cuprinzător, el se

aşază printre marii oameni ai Renaşterii ca fenomen şi ai lumii ca disponibilitate prin calitatea capacităţii literare şi prin aceea a viziunii renascentiste, cu perspectiva înnoitoare definitorie, activă atât în sensul a ceea ce trebuia compromis şi înlăturat, cât şi a ceea ce se impunea să fie stimulat, dezvoltat sau consolidat, Rabelais a fost printre oameni unul din nesfârşita oaste a constructorilor, nemuritor prin opera sa de o contaminantă tinereţe spirituală. Întâlnirea şi totdeauna aşteptata reîntâlnire cu proza rabelaisiană are caracter de impact şi comuniune cu valori care generează libertatea în gândire, îndrăzneală în existenţă, curajul în manifestare.

N-a scris doar ca să amuze, cu toate că puţine opere sunt mai înzestrate ca ale sale în a dezlănţui râsul, ci pentru că voia să-şi unească glasul cu al celor care militau tot mai hotărât pentru înnoiri, contestau vechiul dezvăluind ipocrizia, atacau abuzurile statornicite în practici, nesfiindu-se chiar atunci când consideraţiile lor vizau puternici ai lumii eclesiastice sau laice. Printre ei Rabelais a fost acela care în secolul al XVI-lea a făcut-o cu o amploare şi penetrantă până la el necunoscută şi nici egalată în epoca sa. Prin cărţile dedicate lui Gargantua,

Pantagruel şi celorlalţi eroi, scriitorul a stârnit un uriaş hohot de râs, unul cum nu se mai pomenise, gata să înece, ca un val imens, regi şi cardinali, călugări trândavi şi apucători, judecători nedrepţi, avocaţi vicleni. Au făcut-o şi alţii, Erasm cu a sa *Laus stultitiae* (*Elogiul nebuniei*), o vor mai face, dar nimeni în secolul al XVI-lea nu va reuşi să dea actului său, operei, asemenea amploare socială ca cea reuşită de Rabelais. Larga audienţă şi eficienţă a scrierilor sale este demonstrată de cărţile care în nenumărate ediţii au circulat în mediile cele mai diferite, de la cercurile din jurul curţii, la capete încoronate ca Francisc I sau Henric al II-lea, la cardinali catolici ca Jean du Bellay, la reformatori intoleranţi cum a fost Calvin, la umanişti ca Étienne Balet, până la cititorii de rând. Prin marea ei putere de circulaţie şi de captare, opera lui Rabelais a constituit cea mai amplă contribuţie beletristică umanistă la înnoirea vremurilor, la renaşterea spirituală a lumii din epoca sa.

Substanţa operei, „măduva" pe care îşi sfătuia cititorii să o caute, ştiind câtă a pus în ceea ce a scris, rezulta din observata înzestrare, asociată cu chemarea cunoaşterii. Este o permanenţă a existenţei sale, proprie atât tânărului călugăr franciscan

Rabelais, cât şi benedictinului care va deveni tocmai din dorinţa de a se bucura de ştiuta îngăduinţă benedictină în raport cu împotrivirea franciscană faţă de posibilele aspiraţii către noi orizonturi ale unor călugări. Nevoia de cunoaştere şi de acţiune, de a fi folositor semenilor, l-a făcut pe omul bisericii să lepede rasa şi, luptându-se cu mari greutăţi, să frecventeze universităţi, să găsească resurse de energie tinerească. Atunci când nu mai era foarte tânăr, s-a apucat de studiul medicinii, şi-a susţinut bacalaureatul când avea nu mai puţin de 36 de ani, s-a afirmat strălucit şi a practicat cu autoritate „arta medicală" şi în cele din urmă a obţinut doctoratul.

Din aceleaşi resorturi a pornit şi opera sa literară destinată oamenilor şi concepută spre înnoirea vremurilor. Substanţa i-a dat-o puţin comuna capacitate de cuprindere şi însuşire care-i însoţea curiozitatea, setea de a cunoaşte, strădania de a se realiza. În opera sa literară, în cele „cinci cărţi", se adună în transfigurare artistică de geniu mult din ceea ce era nou şi îndrăzneţ în gândirea lumii, din vremile trecute şi până la el, începând cu înţelepciunea antichităţii greco-romane. Umanistul, omul cu pregătire enciclopedică, spiritul pătrunzător

sintetizează şi proclamă valori filosofice raţionaliste, propagă un mod de existenţă firesc, ridică probleme politice şi religioase, gândeşte la fericirea oamenilor şi o vede rezultând din dreaptă orânduire statală, din libertate în gândire şi desprindere de rigorile bisericeşti. Un astfel de om nu putea să fie adeptul sacrosanctelor ierarhii şi nici al intoleranţei, ca om al Renaşterii, el proclamă dreptul de a fi al capacităţii şi al meritului real, al firescului care este temeiul egalităţii oamenilor. Opera sa literară, cele cinci cărţi, sunt dintre cele care înaripează, aprind sau stimulează gândirea, creează sau consolidează conştiinţa autenticelor valori ale vieţii. Şi toate acestea printr-o irezistibilă revărsare de spiritualitate, cu un optimism stenic, cu humor tonic.

Poate fi de mirare faptul că într-o epocă de acută intoleranţă şi violentă represiune, când oamenii erau arşi pe rug pentru cine ştie ce afirmaţie sau reţinere, autorul unei atât de virulente satire a rigorilor religioase şi cinurilor eclesiastice, cel care-şi bătea joc de ceea ce proclama ierarhiile bisericeşti, n-a cunoscut decât interdicţii, până la urmă formale, vizând opera sa. El, personal, n-a avut de suferit, nu l-a ocolit, ce-i drept, în unele momente, ameninţarea,

care însă nu-l privea numai pe el şi care nu l-a atins direct. Este de mirare, dar nu e inexplicabil şi explicaţie ar fi în primul rând realismul marelui umanist, discernământul, înzestrarea sa în lupta vieţii pentru care a ştiut să înarmeze oamenii, pentru că el însuşi nu a fost un înfrânt. Fără concesii esenţiale, François Rabelais a ştiut ce are de făcut atunci când a părăsit ordinele călugăreşti, când a scris şi şi-a apărat ca un părinte înţelept opera, când a stat în preajma unor înalţi prelaţi sau în anturajul regal, acceptând puterea unuia sau a altuia, dar nu în detrimentul libertăţii sale. Duşmanii, de care n-a fost lipsit, a ştiut să şi-i ţină departe, la nevoie îndepărtându-se el de ei. În această perspectivă, viaţa lui Rabelais însuşi este o interesantă şi plină de învăţăminte poveste.

S-a născut, data este aproape sigură, în anul 1494, în apropiere de Chinon, acolo unde tatăl său, avocatul Antoine Rabelais, avea o fermă: La Devinière, în ţinutul Loirei, pe meleaguri bogate în privelişti încântătoare şi rodnicie, cu vinuri bune şi vânat de soi, cu minunat însorite primăveri. Pe valea Loirei se ridicau castele, puternice şi tot mai frumoase, reşedinţe de regi ai Franţei şi notabilităţi ale regatului. Aici îşi vor afla sălaş dragostea lui Henric al

II-lea şi a Dianei de Poitiers, răzbunările Caterinei de Medicis, viaţa luxoasă de curte din preajma lui Francisc I. Aici, în timpul primei tinereţi a lui François Rabelais, François I, regele Franţei, avea să ridice splendidul castel Chambord.

Copilăria, în asemenea împrejurări, într-o familie bine situată, i-a fost frumoasă, dar ar fi fost cu mult mai mult dacă François, ca cel mai mic vlăstar al familiei, n-ar fi avut să poarte crucea de viitor eclesiast. Multe şi-au pierdut din farmec, multe nu i-au mai fost curând permise celui care trebuia să devină călugăr şi aceasta nu datorită cucerniciei familiei, ci, pur, şi simplu, pentru că acel ce devenea călugăr pierdea, prin renunţare, dreptul la vreo parte din moştenirea părintească. Călugărul făcea să fie o gură mai puţin la masă şi, la împlinirea vremii, unul mai puţin la moştenire. În condiţiile date şi la anii săi François nu putea decât să se supună hotărârii părinteşti. A făcut-o însă împotriva vârstei care se cerea altfel trăită, a minţii înspăimântate la gândul rigorilor mănăstireşti, a dorinţei fireşti de afecţiune de care era lipsit din pricini până la urmă meschine. Şi tocmai pentru că-i iubea şi ar fi vrut să se bucure de dragostea lor, i-a ţinut răspunzători pe cei care l-au

obligat să iasă în viaţă îmbrăcat cu rasă.

Viaţa călugărească nu l-a mulţumit în niciun chip, l-a strâmtorat rutina, l-au dezgustat practicile şi l-au revoltat obtuzele oprelişti monahale. Nevoia de a cunoaşte a tânărului, disponibilitatea excepţională de acumulare, necesitatea care devenea vitală de a şti, nu puteau fi împlinite cu ceea ce, în cel mai bun caz, îi oferea osificata scolastică falsificatoare. Învăţase carte la benedictinii din Seuillé, devenise novice la franciscani şi apoi, prin 1520, călugăr al acestui ordin, la mănăstirea Puy-St. Martin din Fontenay-le-Comte.

La franciscani, într-un mediu în care sărăcia cu duhul, deci sfânta ignoranţă reprezenta normă de existenţă a acestora, fiind promisa fericire de pe lumea cealaltă, în timp ce pe lumea aceasta se fereau să ştie prea multe, dar nu de alte îndestulări. Îşi luau de pe acum un aconto…

Răul a produs „anticorpi” şi tânărul Rabelais a făcut tot ce i-a stat în putinţă să nu se înglodeze în mulţumirea ignoranţei care domnea în jurul său, a luptat să cunoască, să înveţe, să fie tot mai mult el şi… să scape de aici. La mănăstirea franciscană şi-a găsit un prieten, un tânăr purtat de aceleaşi aspiraţii care gândea asemenea lui în multe. Era Pierre Amy,

nemulţumit, la rându-i, de tot ceea ce i se oferea pe planul cunoaşterii şi în general al nevoii de a-şi pune întrebări, a-şi da şi a primi răspunsuri în ceea ce raţiunea tindea să pătrundă şi să afle din tainele rând pe rând explicate de epocă. Căci la franciscani, ca şi la ceilalţi, era practicată comoda oarbă credinţă. „Crede şi nu cerceta” avea caracter de dogmă şi devenea condiţie a existenţei fără complicaţii.

A nu te mulţumi însă cu acceptarea orbească a ceea ce se impunea, a te îndoi de ceea ce apărea absurd pentru orice minte normală – şi a cerceta era riscant, însemna un pas pe calea la capătul căreia stătea îndeobşte excomunicarea şi rugul sau altă modalitate de reprimare. Iar pe vremea lui Rabelais, atunci când el sau Pierre Amy păşeau pe altă cale decât a lui „crede şi nu cerceta”, atitudinea era tot mai periculoasă. Biserica apostolică, „braţul secular”, nu ocolea violenţa în intransigenţa cu care se manifesta faţă cu tendinţele înnoitoare, începând cu procesul iniţial şi elementar al gândirii libere şi al afirmării gândurilor sau al manifestării convingerilor câştigate. Era un act în procesul neîntrerupt al luptei dintre vechi şi nou, în care deţinătorii puterii sprijinite pe false criterii şi valori se manifestă cu brutalitate

pentru a-şi salvgarda interesele şi a supravieţui.

François Rabelais şi Pierre Amy au avut şansa ca la Fontenay-le-Comte să se apropie de André Tiragueu, avocat, om cu pregătire umanistă, animatorul unui cenaclu pe care tinerii călugări au început să-l frecventeze. Discuţiile purtate în limba latină, pe teme foarte diferite, i-au făcut să-şi dea seama mai întâi cât de relativă este latina lor ecleziastică. Totodată câtă nevoie ar avea de cunoaşterea limbii de a cărei stăpânire depindea posibilitatea studierii în originali, adică necompromise de traducători nea vizaţi sau de rea credinţă, «a unor texte esenţiale ale antichităţii. Stimulaţi de atmosfera de la cenaclul lui Tiragueu, s-au hotărât să-şi perfecţioneze latina şi s-au apucat de greacă. Râvna l-a făcut pe Rabelais să dobândească în timp scurt cunoştinţe multe; el biciuia timpul cu presimţirea parcă a ceea ce avea să vie, cu teama că într-o zi ar putea să-i fie luată posibilitatea de a studia. Ceea ce se şi întâmplă, argumentul oferindu-l apariţia *Comentariilor* lui Erasm. Autorităţile bisericeşti interzic opera, calea spre erezie, dispun să fie luate cărţile greceşti aflate în posesia oamenilor bisericii, deci şi celor doi tineri însetaţi de cultură antică,

dornici să cunoască în original valorile şi să gândească cu mintea lor. Zelul autorităţilor franciscane i-au nemulţumit atâta pe François Rabelais şi Pierre Amy încât se hotărăsc să părăsească ordinul.

Au trecut la benedictini, despre Rabelais s-ar putea spune că a revenit la benedictini unde nu era cu totul altceva, dar era mai bine, în rândul acestui ordin fiind parcă mai multă largheţe în considerarea studiului atât ele drag celor doi. Mănăstirea şi-o află nu departe de Fontenay, se numeşte St. Pierre de Maillezais şi are înainte de toate calitatea de a fi condusă de Geoffroi d'Estissac, abate cu rang de episcop, om avut, cu disponibilitate pentru cultură şi cu preţuire pentru cei dăruiţi ei; îl remarcă pe Rabelais şi-l apropie şi îi oferă mult dorita posibilitate de a cunoaşte. Alături de Geoffroi va călători în regiunea Poitou, va avea timp de studiu şi de meditaţie. Dar mai ales va cunoaşte oameni, îi va asculta, va petrece alături de ei şi astfel lângă cele culese din cărţi va aşeza viaţa, experienţa, tot ceea ce însuşit şi sedimentat se va converti şi manifesta în producţia sa literară.

Geoffroi d'Estissac a fost unul dintre oamenii

cărora Rabelais i-a rămas îndatorat pentru regimul creat, pentru că l-a pus la adăpost de grijile materiale. D'Estissac l-a lăsat să studieze, n-a privit cu ochi răi apropierea de cercurile umaniste din Poitiers şi nici amiciţia cu Jean Bouchet, jurist şi literat, şi cu oamenii din jurul acestuia, fiinţe cultivate care au îmbogăţit spiritul scriitorului cu valori ale îndeletnicirii lor, pe care ştiau să o privească cu cuvenita detaşare.

Îl chema Parisul şi d'Estissac nu s-a opus în anii 1528 – 1530 se află în capitala Franţei, eliberat de uniforma benedictină. Nemaipurtând rasă îşi poate permite să pătrundă în cercuri infamante pentru clerici, să cunoască locuri pe care un om cu veşminte eclesiastice nu le-ar fi putut călca. Frecventează însă şi Sorbona şi la chipurile şi tipurile pe care le reţinuse din contactul cu cinurile călugăreşti, din cele sugerate de discuţiile din cercul lui Bouchet, se adaugă seria sorbonarzilor, a profesorilor de aici, pretenţioşi în strâmtul lor dogmatism. Vor alimenta, la rândul lor, proiectele literatului.

La Paris a avut definitiva confirmare a falimentului vechiului fel de a gândi, a ajuns la rădăcina răului şi a căutat remediul. Totodată, a simţit nevoia unei activităţi pozitive, direct în slujba

oamenilor şi la 36 de ani, ne amintim, a avut puterea să se îndrepte către o nouă îndeletnicire: *arta medicală*. Ca urmare, descinde la Montpellier în toamna lui 1530 şi aproape doi ani, până în primăvara lui 1532, se dedică studiului nobilei meserii la Facultatea de medicină din capitala provinciei Languedoc.

A studia medicina însemna pe atunci să-şi însuşească lucrările lui Hippocrat şi Galenus, să reţină şi să poată reda remediile cuprinse în scrierile acestora. Era, deci, vorba de învăţarea lor, ceea ce nu constituia o problemă pentru un om deprins cu studiul ca Rabelais şi cu ascuţimea lui spirituală. Dovadă este faptul că s-a prezentat la examen doar după şase săptămâni, l-a trecut şi i s-a acordat un prim grad în domeniul medicinii. Devenit bacalaureat şi în pregătirea licenţei îl comentează pe Hippocrat în cadrul unui curs de stagiatură, succes de răsunet, cu atât mai mult cu cât Rabelais, beneficiar al cunoştinţelor acumulate în limba şi cultura greacă, îşi susţinuse comentariul pe temeiul nu al unei traduceri în latină, ci al originalului grecesc.

Fără a fi încă doctor, specialitatea obţinută, deci cunoştinţele extrase din lucrările maeştrilor

antichităţii, îi dădeau posibilitate lui Rabelais, ca oricărui altuia în această situaţie, să practice medicina. El o face la Lyon, oraş puternic din punct de vedere economic şi cu o efervescentă viaţă culturală, unul dintre marile centre tipografice ale Franţei şi ale Europei din acea vreme. Aceasta însemna, desigur, focar de cultură umanistă prin concentrarea unor înalte spirite, în frunte cu Étienne Dolet. La Lyon deţine din anul 1532 postul de şef al spitalului, activitatea medicală dându-i repede autoritate, cu atât mai mult cu cât se asocia cu aceea a omului de cultură şi de spirit cu largi vederi umaniste. Aici, la Lyon, la tipografia elveţianului Greiff (Griphius) publică lucrări legate de medicină şi medici, între care însemnatele *Aforisme* ale lui Hippocrat. În cazul nostru Lyonul şi anul 1532 rămân memorabile prin faptul că aici, în acest an, apare *Pantagruel*, parte a operei pe care o va reprezenta întregul.

Viaţa îl solicită, află de existenţa sa prinţi ai bisericii şi ai puterii laice, caută să şi-l apropie, ţin seama de el, de spusele lui şi – lucru puţin obişnuit – îl ajută şi la nevoie îl apără. A fost. marea sa şansă, mai bine-zis rezultatul manifestării geniului său şi pe acest plan, al existenţei, în care el, unul dintre cei mai

îndrăzneţi în a contesta vechiul şi implicit de a pretinde noul, a fost, printre cei de-o seamă cu el, cel mai puţin expus prigoanei, represiunilor atât de felurite vizând manifestările spiritelor progresiste. Creatorul lui Gargantua şi al lui Pantagruel a ştiut – ajutat de împrejurări favorabile şi oameni influenţi – să-şi impună şi să-şi apere uriaşa spiritualitate, asigurându-i posibilitatea de a se manifesta în vremi când rugurile se aprindeau pentru a mistui îndrăzneli de mult mai redus efect decât cele pe care Rabelais le ridica într-un adevărat sistem.

L-au favorizat oameni şi împrejurări, fapt care, firește, i s-a datorat lui, deoarece capacitatea şi calităţile sale l-au recomandat lui Jean du Bellay, episcop al Parisului, apropiat al lui Francisc I, aşadar om cu influenţă asupra unuia dintre puternicii lumii din vremea sa, de care era legată prin firea lucrurilor şi soarta lui Rabelais, a eroilor şi gândurilor cu care avea să îmbogăţească Spiritualitatea umană. Calităţile sale, remarcate de Jean du Bellay, cele ale lui du Bellay, apreciate de Francisc I, calitatea episcopului Parisului de a-l distinge printre atâţia ştiutori de medicină pe Rabelais, aii făcut ca scriitorul să ajungă la Roma şi să stea aici vreme de două luni. Jean du

Bellay avea o înaltă misiune pe lângă papa Clement al VII-lea, ca reprezentant al regelui Franţei. Astfel, în 1534, Frânedis Rabelais, medic al episcopului ambasador, vizitează Roma, trăieşte la Cetatea eternă şi scrie, desigur, de vreme ce în vara anului 1534, după ce în primăvară se întorsese, publică *Gargantua*...

În 1532 apăruse *Pantagruel*, în 1534 *Gargantua*, operele care aveau să-l facă nemuritor. Fuseseră create în aceeaşi perioadă, în circumstanţe îndeobşte cunoscute „ideea scriitorului pornind de la un volumaş de mare popularitate opera unui autor necunoscut lui Rabelais, intitulată sunător: *Marile şi nepreţuitele cronici ale marelui şi enormului uriaş Gargantua*... şi aşa mai departe, spre a atrage cititorii către povestea de fantezie şi haz a unei familii de uriaşi adusă în viaţă de cunoscutul vrăjitor Merlin, prezenţă notorie în literatura medievală. Fantezia care îi crease uriaşi, exploata în comic, cu simţ al efectului specific, tot ceea ce ţinea de dimensiunile şi apetiturile presupuse de neobişnuitele făpturi. Nu lipseau momentele de luptă, faptele ieşite din comun prilejuite de ciocnirile de pe meleagurile Angliei cu potrivnicii regelui Arthur. Era un univers familiar cititorilor, părea să fie o

continuare a literaturii cavalereşti, amplificată prin dimensiunile de mare perspectivă literară ale uriaşilor.

Gargantua era uriaş, îmbrăcămintea lui pretindea nesfârşite valuri de pânză şi postav, hrana cam atâta cât ar fi putut să sature o mulţime. Unui asemenea exemplar, cine putea să i se împotrivească? Toate asigurau spectaculosul evoluţiei şi efectul asupra cititorilor cărora le dădea mari satisfacţii. Gargantua avea asemenea vitalitate încât era făcut să-şi impună existenţa pe mai departe, Rabelais a sesizat perspectiva, disponibilitatea oferită de personajul literar devenit existenţă pentru sumedenie de cititori. De asemenea, tot ceea ce-i putea oferi unui scriitor dornic să se războiască cu vechiul, să dezbată şi să afirme puncte de vedere noi, accesibile unui număr cât mai mare de ca –, meni. Şi a purces să-i dea lui Gargantua un fiu şi generoasei idei împlinire într-o operă literară.

Astfel s-a născut Pantagruel, fiul uriaşului Gargantua, inedit ca înfăţişare, nu însă şi ca nume, deoarece acesta era şi numele unui personaj care îl reprezenta în misterele medievale pe un diavol. Un nume atractiv, diavolul Pantagruel fiind mai degrabă

simpatic, el şi sarcina sa de a menţine nestinsă setea, de a mări necontenit arsurile de pe gâtlejul băutorilor. În viziunea lui Rabelais însă, Pantagruel, personajul său, nu avea nimic diavolesc, el trebuia să fie feciorul lui Gargantua, firesc înzestrat cu atributele urieşeşti ale neamului. Elaborarea n-a durat prea mult şi, după cum se ştie, la capătul lui 1532 a apărut, sub un titlu cu nimic mai prejos decât cel cu care circula *Gargantua*. Ca scriere a lui Alcofrybas Nasier (François Rabelais îjn anagramă) un editor lionez dă publicului: *Groaznicele şi înspăimântătoarele fapte şi isprăvi ale preavestitului Pantagruel, rege al Dispozilor, fecior al marelui uriaş Gargantua*. Era o operă obligată alteia, pe care o continua în mod declarat; atmosfera, modalitatea comică, limbajul frust, popular, o leagă de *Marile şi nepreţuitele cronici ale marelui şi enormului uriaş Gargantua cuprinzând genealogia lui, mărimea şi puterea trupului său, asemeni uimitoarele fapte de arme ce le săvârşi pentru regele Artus, cum veţi vedea numaidecât, tipărite de curând. 1532*.

Pantagruel al lui Rabelais, carte scrisă într-un timp atât de scurt, se va înrâuri evident şi cu alte scrieri ale vremii care îşi spun cuvântul prin existenţa

lor în ceea ce s-ar putea numi bagajul literar al lui Rabelais. Comentatorii observă prezenţe din *Orlando Furioso* a lui Ariosto, *Baldus* de Teofil Folengo, poem eroicomic. „Rabelais preţuise îndeosebi opera lui Folengo, *opus macaronicum*, căruia i-a împrumutat ideea unui personaj, întrupare a şireteniei, Panurge. În cartea a IV-a, întreg episodul cu Dindenault, neguţătorul de oi, este adaptat după *poema macaronică*", scrie N.N. Condeiescu, care observă, totodată, că elementul nou, personal este totuşi covârşitor în *Pantagruel*. Cartea îmbină elemente fantastice cu valori realiste, şi este prin sensul ei o operă de factură contemporană, de substanţă umanistă şi direcţie satirică, operă pe care Sorbona s-a grăbit s-o condamne pentru contemporaneitatea şi eficienţa ei. Faptul s-a petrecut în toamna anului 1533, iar motivul a fost găsit în libertatea cu care Rabelais folosea limbajul pentru a desemna procese fireşti. Aşadar, după niciun an *Pantagruel* era condamnat, dar după mai puţin de doi ani de la data apariţiei cărţii vedea lumina tiparului o a doua mare operă a autorului. Este *Viaţa extrem de înfricoşătoare a marelui Gargantua tatăl lui Pantagruel*. Ticluită odinioară de Dl. Alcofrybas (Nasier), publicată pentru

prima dată la Lyon în vara anului 1534. Odată cu ea renăscuse tatăl lui Pantagruel, de fapt se născuse literar printr-o operă care avea să se împlinească cu *Pantagruel* într-un amplu roman satiric. În mod firesc *Gargantua şi Pantagruel* se vor consacra sub acest titlu şi vor fi tipărite îndeobşte ca unică operă începând din anul 1537, cu ediţia datorată umanistului librar editor Étienne Dolet.

Literar dacă pentru Pantagruel găsise ideea în *Marile şi nepreţuitele cronici*... pentru Gargantua în amintita operă de mare popularitate avea modelul.

Cum se va emancipa literar Rabelais? Ce va reţine? Ce va introduce nou? Care-i va fi contribuţia, tot ceea ce face să fie considerată operă epocală?

Desfăşurarea, o serie de fapte din *Gargantua*, scriitorul le datorează lucrării existente, dar chiar în aceste cazuri dezvoltarea lor într-un univers specific rabelaisian îi aparţine. Faptul dă valori de originalitate, alături de tot ceea ce introduce şi care face ca să crească interesul pentru cele ce se petrec.

Pe scurt, s-ar putea spune că această contribuţie constă în geniul comico-satiric al lui Rabelais transferat operei, tradus atât în conţinutul ei cât şi în formă. Sub aspectul ideologic citatul N.N. Condeies –

Cu observă: „capitole întregi dezvoltă concepţiile umaniste despre religie, educaţie şi politică, încununate cu acea explicită încredere în natura umană care dă roade cu atât mai bogate, cu cât este lăsată să se dezvolte mai liber, (…). Partea de critică politico-socială este incomparabil mai amplă şi mai tăioasă în *Gargantua* faţă de *Pantagruel*”. În *Gargantua* Rabelais ridiculizează spre a înlătura, dezbate spre a anticipa, arată cum nu trebuie să fie – şi, în acelaşi timp, ceea ce ar fi necesar şi posibil în diverse domenii, de la cele bisericeşti la cele laice, toate de mare importanţă.

În această ordine de idei, simpla citare a unor capitole din *Viaţa extrem de înfricoşătoare a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel* ar fi de natură să confirme observaţiile de mai în alinte. Există precuvântarea scriitorului după care se stabileşte „genealogia şi vechimea lui Gargantua”. În continuare capitolele prezintă alte aspecte ale copilăriei eroului şi se ajunge, firește, la educaţie: „Cum fu Gargantua dăscălit de-un (teolog) sofist, într-ale buchilor latineşti”; „Cum fu pus Gargantua sub privegherea altor pedagogi”. Rabelais dezbate aspecte specifice Renaşterii integrate procesului neîntrerupt al luptei

dintre vechi şi nou, atacă scolastica medievală, spaimă a minţii şi instrument de neutralizare a tendinţei de cunoaştere şi interpretare proprie umanităţii. Scriitorul o face prin evoluţia celor doi dascăli: Thubal Holofern, reprezentant al vechiului, şi Ponocrates, expresie a tendinţelor înnoitoare. Învechitul Holofern poartă în metodele sale pericolul de amplitudine epocală pe care îl constituia sistemul practicat de el. Elevul, copilul Gargantua, nu numai că este năucit, clar cu acest sistem este în pericol de-a pierde bunul simţ dăruit îndeobşte de natură. Cu totul; altfel se prezintă lucrurile cu Ponocrates care, chiar dacă-l supune unui program intensiv, îl concepe în aşa fel încât prin diversitatea preocupărilor şi a disciplinelor să-l facă plăcut şi mai ales folositor, să ducă la formarea multilaterală şi armonioasă a tânărului, atât pe plan fizic cât şi intelectual. Rabelais relevă1 însemnătatea cunoaşterii vieţii, practica, elevul este pus în situaţia de a se apropia de munca din ateliere, de asemenea de a-i asculta pe învăţaţi ai vremii. S-a relevat, pe bună dreptate, importanţa dată în problema educaţiei cunoaşterii ştiinţelor naturii. Educaţia nu va mai fi văzută ca rumegare de învăţături sacrosancte, ci de preluare critică, de

comentare şi verificare prin prisma adevărurilor naturii, a celor mai noi descoperiri. Capitolele privind educaţia din *Gargantua* reprezintă un adevărat manifest al pedagogiei renascentiste, cu atât mai convingător cu cât transpunerea literară rabelaisiană implică în irezistibilul adevăr al noului nefastul vechiului, a ceea ce reprezenta Thubal Holofern. În haină literară de frumuseţe nepieritoare Rabelais înveşmântează idei perene, deoarece nu altele vor fi cândva principiile unei educaţii complete şi sănătoase asupra formării tânărului, a omului ca individualitate, responsabilă şi capabilă în contextul existenţei, într-o colectivitate, în epocă…

În capitolul al XXV-lea se arată: „Cum izbucni, între simigiii din Lerne şi băştinaşii din ţinutul lui Gargantua, marea sfadă ce-a prilejuit grozave războaie”. Şi mai departe: „Cum locuitorii din Lerne, urmând poruncii lui Picrocol, regele lor, năvăliră pe nepusă masă asupra ciobanilor lui Gargantua”. Apoi (capitolul al XXVIN-lea) „Cum luă Picrocol cu asalt Roche Clermould, şi părerea de rău şi anevoinţa cu care Grandgousier se hotărî a porni război…” Astfel este abordată şi dezbătută o altă problemă crucială a epocii şi a omenirii, aceea a păcii şi a războiului,

Rabelais desemnând în persoana lui Grandgousier tipul monarhului pe care-l dorea şi-l dădea exemplu, conducător cu drag de pace, de viaţa şi liniştea supuşilor, spre deosebire de Picrocol, despotul arţăgos, gata, din te miri ce, de război. Rabelais elogiază politica înţeleaptă, făcută să ducă la înţelegere. Sunt capitole de admirabilă factură, în care satiricul îşi permite o anume tandreţe, o caldă fineţe în a elogia firescul dorinţei de pace. Unul din ele este: „Cum Gargantua, ca să capete pacea, înapoie colacii”.

Cât de frumoase şi grăitoare sunt rândurile trimise de tată fiului, de Grandgousier lui Gargantua, pe care-l cheamă în pricina războinică născută de Picrocol. „Hotărârea mea nu e să aţâţ, ci să-mpac – scrie Grandgousier –, nu să lovesc, dară să apăr, nu să cuprind, ci să-mi păzesc supuşii credincioşi şi daturile ereditare, pe care, în chip ostil, călcatu-le-au Picrocol, fără price, nice prilej, şi care din zi în zi lasă frâu turbatei lui întreprinderi cu năpăstuiri intolerabile de către ipochimenii liberi. Dator fiind, m-am îndeletnicit a-i modera tiranic casca turbare, oferindu-i lot ceea ce cugetam că ar putea a-l mulţumi pe dânsul, şi în mai multe dăţi la rând am trimis cu amicie la el, ca să aud

prin cine, cu ce şi cum anume se simţea ultragiat; clar din parte-i n-am căpătat răspuns alt, cât dispreţ şi voită sfidare şi că în moşiile mele nu poftea altceva, fără numai drept al bunului său plac. (…) Pentru aceea dar, fiule al meu mult iubit, cât mai curând vei putea, o dată cetite aceste cărţi, te întoarnă cu repejune, ca să vii în ajutor, nu atât mie (cu o, totuşi, din firească1 dragoste şi milă, dator eşti) cât alor tăi, căror pe bună dreptate poţi şi trebuie să le aduci scăpare şi izbăvire. Lupta va fi purtată cu cât mai puţină vărsare de sânge. Fi-va cu putinţă… (…). Părintele tău, Grandgousier". Spiritul renascentist animă şi în „Discursul pe care l-a ţinut Gargantua învinşilor": „Părinţilor noştri – auşilor şi străbunilor de fericită memorie – li s-a părut mai firesc şi mai cu judecată ca, pe urma bătăliilor de ei purtate, în semn amintitor de triumfuri şi victorii, mai repede cu bunătate să dureze trofeuri şi monumenturi în inimile învinşilor (…) căci mult mai apreţuită via oamenilor amintire, câştigată prin mărinimie, decât multele inscripţii de pe arcuri, columne şi piramizi, supuse calamităţilor timpului şi căşunărilor fiecui".

Monahismul şi implicaţiile sale, aspectul de plagă al existenţei puzderiei de călugări, în diferite ordine şi

versiuni, prezenţa aceasta, odioasă multor oameni, reprezintă o constantă a operei. Combătând ca şi în celelalte cazuri, modalităţile dominante, deci plaga călugărească, Rabelais încearcă linii de perspectivă. Se gândeşte la ceea ce ar putea fi şi scrie capitolele dedicate viziunilor sale privind monahii şi viaţa monahală. Cu vervă extraordinară respinge, în numele a tot ceea ce e firesc, drept, frumos şi curat: necurăţenia, urâciunea, strâmbătatea. Cu perspectiva a ceea ce ar putea să fie respinge ceea ce nu este aşa cum ar trebui. „Inscripţia pusă deasupra marii porţi a Thelemei" cuprinde tagma care bună la nimic „eufiure totul" ca maimuţoii netrebnici, tagma călugărilor, dar nu numai pe ei, ci pe toţi profitorii pe seama neştiinţei sau bunei credinţe.

Thelema ideală este mai mult decât o mănăstire, ea vrea să fie o nouă modalitate de organizare socială1, populată cu alţi oameni, guvernată de legi drepte, bazată pe echitate. De aceea:

„Ici nu intraţi, habotnici, hoţi, făţarnici

Ici nu intraţi, jelbari, slujbaşi mâncăi, Copişti lătrăi, aprozi, jăcmani de gloată, Avocatei, popi, farisei, călăi, Notari, uzi răi, stând bieţii platnici să-i Legaţi, ca pe dulăi, de beregată

Ici nu intraţi, zgârciobi, vulpi, uzurari, Hapsâni hârbari, hrăpind biştari oricui, Samsari, coţcari, zarafi, putori, pleşcari

Ici nu intraţi, flecari, sanchii, copoi.

Ici să intraţi, şi bun venit cui vine

Cum se cuvine, nobili domni aici e

Un loc unde-un venit bun, de-o veni ne va prinde bine, căci pe toţi vom ţine, Mari, mici, oricine, mii, chiar peste o mie…

Ici să intraţi, voi – sfintelor Scripturi – Cuminţi auguri! *Eretici, se-nverşune*! *Refugiu veţi găsi şi trainici muri* când *secături, cu veninoase guri, Stâlpi calpei uri, ar vrea să se răzbune, Temei vom pune-aici credinţei bune*”. (…)

Unei alte credinţe, aşadar, „bune”, unei noi doctrine, a omeniei şi libertăţii, pe care Rabelais o propagă cu tăria credinţei în posibilitatea înfăptuirii. Thelema ideală nu este o utopie, ci un proiect; monastirea Thelema, născută din neputinţa de-a găsi printre cele existente una pe măsura spiritului nou, reprezentat de îndrăgitul călugăr Ioan, se concepe şi se construieşte prin respingerea modalităţilor monahale consacrate şi pretutindeni în uz. Concepută ca un locaş deschis oamenilor, împotriva incintelor de

trândăvie sau zavistie care ajunseseră mănăstirile, devine act în procesul purtat în stilul de geniu al lui Rabelais şi în admirabila transpunere în română a lui Romulus Vulpescu, din care am citat şi citătm:

„— Întâi şi-ntâi deci (*zise Gargantua*) *va trebui să n-o împresori cu muri groşi*, *căci toate celelalte monastiri sunt straşnic de încercuite cu zidărie*.

— Într-adevăr (*răspunse monahul*) *şi nu fără rost*: *unde-i mur şi-n faţă*, *mur şi-n spate*, *acolo-i murmur* (…) *Unde-s zidării sunt şi zidăreli*”.

Proasta părere a lui Rabelais despre călugări, poziţia faţă de marea armată a celor făcători de nimic, murdari şi răi, este fără dubiu exprimată în tot ceea ce scrie despre Thelema, pe care o vede – nu numai concepută în spirit nou, ci, se ştie, şi populată cu oameni noi. De aceea, dacă în Thelema „vreun călugăr ori călugăriţă ar pătrunde aici din întâmplare, să se cureţe toate ungherele prin care vor fi trecut”. Cât priveşte provenienţa călugărilor şi a călugăriţelor, iată: „pe vremea aceea nu se înzăvorau (se călugăreau) decât femeile cele care erau chioare, şchioape, gheboase, slabe, pocite, nebune, apucate, scălâmbe şi beteşugite şi se călugăreau bărbaţii, doar cei damblagiţi, de neam prost, găgăuţii şi orbeţii de

stau poponete-n drum prin casele cui îi are…” La Thelema n-aveau să fie primite decât femei frumoase, bine făcute, viguroase şi bărbaţi frumoşi, mândru zidiţi şi din „sănătoasă plămadă”. Aveau să stea în cuprinsul sălaşului atât bărbaţi cât şi femei.

oricând liberi să plece dacă ar fi voit, ceea ce, se ştie, în viaţa călugărească curentă nu era posibil şi Rabelais o simţea pe propria piele, ţinut fiind de cin din copilărie până la moarte, chiar dacă el a făcut tot ce i-a stat în putinţă spre a-şi slăbi chingile. Cei din Thelema puteau pleca oricând, „când li se va abate, slobozi şi deplin”. În spiritul acestei libertăţi, pe care o preconiza pe toate planurile, Rabelais gândea la abolirea angajamentelor obligatorii. În Thelema: „pentru că, îndeobşte călugării făceau trei legământuri, adică de castitate, de sărăcie şi de obedienţă, se rândui că aici oricine poate să se-nsoare în mod onorabil, să-şi ţină avuţia şi să vieţuiască neatârnat”.

Pe oamenii din Thelema autorul îi vedea trăind în condiţii civilizate, locuinţa fiecăruia era compusă dintr-un „iatac, o cămăruţă, o veşmântărie, un paraclis şi o ieşire într-o sală largă”. Cu totul altfel decât în sordidele chilii sau de condiţiile descrise, de altfel, în

carte, în care se trăia la Colegiul Montaigu, de tristă faimă: „doamne şi stăpâne – spune Ponocrat – nu gândi că l-am îngăduit să umble la colegiul păducheriei, ce-i zice Montaigu. Mai bine, din pricina cumplitei urgii şi a respingătoarei soioşenii ce am avut prilejul a cunoaşte acolo, l-aş fi lăsat în tovărăşia cerşetorilor de la Sfântu Inochentie. Căci mai omenos sunt ţinuţi ocnaşii la Mauri şi Tartari, ucigaşii în temniţa criminalicească, ba chiar, desigur, câinii în casa ta, decât sunt prăpădiţii aceia de ticăloşi în zisul convict, şi dacă aş fi eu rege la Paris, să fiu al dracului dacă n-aş pune foc la şcoală şi i-aş lăsa înăuntru, să ardă, şi pe protomagiştrii şi pe monitorii care suferă să vadă atâtea neomenii sub ochii lor săvârşite”. La fel se prezintă lucrurile şi în privinţa veşmintelor, inspirat concepute şi admirabil descrise de Rabelais.

Îmbrăcămintea era de natură să facă, la rându-i, viaţa frumoasă, căci la oameni totul trebuie să fie frumos, gândea scriitorul, şi oamenilor li se cuvine toată posibila frumuseţe existentă sau creată în lume. În acord cu toate acestea şi felul de a trăi, în libertatea atât de dragă lui Rabelais, pe care o proclama tot mai insistent epoca şi către care năzuiau oamenii, pe care o plăteau mulţi cu viaţa şi care le era

refuzată cu violenţă. Libertatea, lege a firii şi a existenţei umane, îşi găseşte cântăreţ în marele satiric. Rabelais devine liric când scrie despre Thelema dragă sufletului său. „Toată viaţa lor (a celor din Thelema *n.n.*) se desfăşura nu după legi, canoane ori regule, ci după voinţa şi liberul lor arbitru (…). În tipicul lor nu era decât această stipulaţiune: FĂ CE-ŢI PLACE, pentru că ipochimenii liberi, de neam, instruiţi, convorbind în adunări oneste, au din fire un instinct şi un imbold ce-i împinge totdeauna către fapte virtuoase şi-i cruţă de viciu, aplecări cărora ei le spun onoare. Aceştia, când prin nemernică subjugare şi apăsare sunt înfrânţi şi înrobiţi, îndreaptă nobilul lor îndemn, care-i călăuzea deschis către virtute, spre scuturarea şi frângerea acelui jug de servitute; căci pururi ne apucăm de lucrurile cele oprite şi râvnim ceea ce nu ni-i îngăduit”.

Aşadar, în anul 1534 exista cea de-a doua carte care, amintim, începând din 1537 a fost retipărită la un loc cu prima, adică *Pantagruel*, în ordinea firească, întâi cea dedicata tatălui lui Pantagruel, adică lui Gargantua, apoi fiului. De aici înainte, trecând peste împotriviri şi interdicţii, în ciuda condiţiilor tot mai grele de afirmare a gândirii noi şi de criticare a

vechiului, Rabelais nu va părăsi preocuparea pentru valorificarea filonului reprezentat de materialul conţinut în *Gargantua şi Pantagruel*. Dar de la a doua carte până la a treia au trecut 12 ani…

De ce? Ce s-a întâmplat în Franţa lui Rabelais şi în lume, de asemenea în viaţa scriitorului?

Se ştie că în anul 1534, anul de apariţie a operei avându-l erou pe Gargantua, Rabelais îl însoţise pe Jean de Bellay la Roma şi stătuse acolo din ianuarie până în aprilie. În vară îi apăruse *Gargantua* şi poate că scriitorul avea temeiuri să spere că toamna nu-i va fi vrăjmaşă. Lucrurile n-au stat însă aşa, deoarece motivată de atitudinea îndrăzneaţă a evangheliştilor care făcuseră publică o profesiune de credinţă prin placarde (de aici şi numele *Affaire des Placards*) lipite în multe locuri şi chiar în castelul Amboise, unde se afla Francisc I, se porneşte prigoana împotriva spiritelor progresiste ale vremii, a tot ceea ce contravenea dogmelor catolice şi stărilor existente. Orice gând către libertate, către reforme, era declarat eretic şi omul pedepsit cu cruzime. Biserica, până atunci ţinută oarecum în frâu de atitudinea regelui, se dezlănţuie profitând de faptul că gândirea liberă devine o culpă civilă şi că urmărirea „ereticilor”

ajunge de competenţa autorităţilor laice. Condiţia însă, culpa propriu-zisă, o stabileau şi o semnalau autorităţile bisericeşti. Astfel se arestează oameni, se ard opere indezirabile, mulţi se simt în primejdie, unii trec graniţa, alţii fac tot ce pot spre a se feri de represiuni, îşi părăsesc domiciliile, slujbele, oraşele, caută, deci, să li se piardă urma. Printre ei şi autorul proaspătului roman satiric.

Rabelais avea toate motivele să se teamă când în cartea sa atacurile împotriva spiritului retrograd, a monahismului fără perspectivă, puteau fi oricând „probe”. De aceea a dispărut. În 1535 l-a însoţit din nou pe Jean du Bellay la Roma, unde a stat până la începutul anului 4536. Până atunci găsise, după cât se pare, adăpost la bunul Geoffroi d’Estissac, la Ligogé. La Roma, datorită influenţei lui du Bellay şi a preţuirii sale de către acesta, este iertat prin act papal că îi părăsise pe benedictini şi i se îngăduie să practice medicina, fără să primească ceva în schimb, într-o mănăstire benedictină. O mănăstire pe care şi-o va alege…

Iertat de Vatican ştie să-şi valorifice situaţia şi după puţină vreme scapă de călugărie devenind, printr-un artificiu, canonic, fapt care îi asigura şi un

venit. Era poate mai mult decât putea să spere omul dornic de libertate, definitiv legat totuşi de organizaţia bisericească de care nu s-ar fi putut rupe decât violent şi cu primejduirea vieţii. Frecventează cercurile umaniste pariziene şi se hotărăşte să reia medicina, de fapt să încheie studiile. În 1537 revine la Montpellier, îşi susţine licenţa şi apoi doctoratul şi cu noua calitate se îndreaptă spre Lyon, aici însă nu poate rămâne, fiind ameninţat cu arestarea. Se întoarce la Montpellier impunându-se prin comentarii şi demonstraţii medicale, pe care le va face şi la Lyon unde se întoarce după trecerea pericolului. Medicul Rabelais este tot mai cunoscut şi apreciat, are asemenea autoritate încât ajunge în suita regelui Francisc I. în scurt timp devine „datoriţii lui Jean du Bellay, medic al fratelui acestuia, Guillaume du Bellay, guvernator al Piemontului transalpin care atunci aparţinea Franţei. La Torino petrece câţiva ani, clin 1539 până în 1543, alături de un om remarcabil pe care îl preţuia şi de care era apreciat. Se ştie, de altfel, că a elogiat în *Stratagemata*, lucrare scrisă în latineşte, meritele lui Guillaume du Bellay. Pierdută, nu le-a rămas urmaşilor decât ca titlu. Guvernatorul avea să decedeze în anul 1543, fapt care a făcut ca

Rabelais să se întoarcă în Franţa. În 1546 dă tiparului *Le Tiers Livre*, cartea a treia din seria romanelor sale satirice.

Anul 1546 se înscrie nu numai ca an de apariţie a noii sale curţi, ci şi ca an de condamnare a ei de către Sorbona, pentru care Rabelais devenise de mult indezirabil. Condamnarea l-a făcut să părăsească Franţa unde libertatea îi era din nou ameninţată. Găzduit de către un amic la Metz, oraş imperial din Lorena, se gândeşte la întoarcere şi ajutorul cerut cardinalului Jean du Bellay vine prompt, ca de obicei. Mai mult, protectorul îl ia alături de el la Roma unde din 1548 până în 1550 medicul Rabelais este totodată secretar şi om de cea mai mare încredere al influentului diplomat. Între timp, şi după 1550, pregăteşte Le *Quart Livre*, care apare în anul 1552 şi trezeşte la rându-i reacţii potrivnice lui Rabelais. De altfel, opera sa în general, cele trei cărţi de până atunci, ca şi cea nouă, a patra, îi aduceau duşmănii după duşmănii. Era atacat în fel şi chip, de catolici habotnici sau de reacredinţă, dar nu numai de ei, printre duşmanii săi se înscrie Calvin care-l denunţă, cu violenţă caracteristică, în cartea sa *Traité des scandales*. Rabelais nu lasă însă atacurile fără replică

şi o face cu o energie care n-ar permite să se prevadă moartea sa apropiată. Trăieşte la Paris şi în preajma acestuia, la Saint Martin-du-Meudon, al cărei paroh era.

A murit în primăvara anului 1553 la Paris şi după moartea sa a mai fost publicată o carte: *Cartea a cincea*, fragmentar, apoi, după vreo zece ani de la moarte, integral. Apărea tot la Lyon şi se intim a: *A cincea şi ultima carte a faptelor şi a ziselor eroice ale bunului Pantagruel*. Discutată o vreme în ceea ce priveşte autenticitatea, este astăzi considerată ca aparţinându-i fără dubiu lui Rabelais, a cărei opera o încheie.

EL GRECO

Grec de origine, născut la Fodele, în Creta, Domenikos Theotokopuli (1541 – 1614) îşi face remarcată individualitatea, de-o arzătoare energie interioară, în anii de căutare şi învăţătură petrecuţi la Veneţia şi Roma, se împlineşte şi îşi impune în Spania irezistibila personalitate. Totul într-un proces frământat, pe alocuri dramatic, permanent pentru cel care, edificat degrabă asupra a ceea ce putea şi avea să spună în pictură, a trezit repede adversităţi, a fost preţuit de mulţi, neînţeles sau contestat de alţii, nu

puţini, şi, mai cu seamă, s-a preţuit el pe sine însuşi. Pentru că detesta obligaţiunile aferente, s-a lipsit şi el de protectori, iar fără protecţia care aducea protejaţilor comenzi şi stipendii a trebuit să lupte spre a se impune. Neînţeles în viaţă, neconsiderat la capacitatea sa şi nesusţinut, n-a avut o soartă mai bună după moarte şi sute de ani n-a fost considerată la reala ei valoare una dintre cele mai puternice manifestări de originalitate din câte cunoaşte plastica lumii. El însă s-a simţit biruitor prin „lumină” care l-a condus în creaţie şi în virtutea căreia a pictat, iar după moarte a fost prin faptul că lumina s-a arătat nemuritoare.

Neclintit în a-şi manifesta personalitatea, încărca pânzele cu o formidabilă energie, transpusă într-o dinamică proprie şi aparte în pictură. Operele lui Domenikos Theotokopuli, consacrat de spanioli şi de arta lumii sub numele de El Greco, conţin şi exprimă energia în mişcare. Creaţiile reprezentative ale lui El Greco au calitatea de a angrena privitorul în faptul devenit operă de artă, pictura sa e tulburătoare în sensul înalt al cuvântului. El observă şi reţine, în nesfârşitele cicluri ale vieţii, capacitatea constituirii din materie, ca cea mai înaltă expresie a

disponibilităţilor ei, a energiei spirituale. Pictura lui El Greco redă în esenţă materia şi metamorfoza ei, în faţa privitorilor personajele pânzelor trăiesc, mai bine-zis se trăiesc, tinzând către transfigurare în spiritualitate. De aceea sugerează flacăra, manifestare concretă, s-ar putea spune, a capacităţii materiei de-a produce inefabilul.

Cretanul care la 19 ani era la Veneţia şi peste zece ani la Roma, întâlnea în cetatea lagunelor opulenţa aurită a unei lumi deplin reprezentată de pictura lui Tiţian în certitudinile ei şi de pasionatul Tinto-retto în ceea ce se arătau a fi întrebările viitorului. Energia lui Tintoretto, tradusă în mişcare amplă, puternică şi de efect prin ea însăşi, anunţă barocul, s-ar putea socoti deci că reprezintă noul şi nu rămâne fără urmări asupra tânărului matur care era Domenikos Theotokopuli. Lucrează cu Iacopo da Ponte, la Bassano, lângă Veneţia, observă învăţând şi începe să se definească lucrând. În stilul său vor fuziona valorile întâlnite prin reprezentanţii şcolii veneţiene cu ceea ce aducea din Creta natală, de-acolo de unde pictura dăduse în urmă cu milenii atâtea reprezentări spirituale şi spiritualizate, de oameni şi animale, unde arta bizantină impuse aceeaşi

tendinţă către marcarea spiritualităţii.

Purta cu el disponibilitatea excepţională de a înţelege ceea Ce poate şi trebuie să preia şi ce nu, fie că era vorba de opera lui Tiţian, a lui Tintoretto sau a lui Michelangelo. Tiţian a reprezentat pentru el un model faţă de care şi-a luat cuvenitele distanţe, în aşa fel încât să nu afecteze originalitatea propriei modalităţi. Au gândit unii că felul său de a picta, mai bine-zis viziunea sa picturală, s-a constituit ca o intimă reacţie faţă de ceea ce era propriu lui Tiţian. Gândul că uriaşa operă a meşterului veneţian, splendoarea picturii sale, atât de puternic definite, l-ar putea înlănţui, simţământul că Tiţian nu are cum şi depăşit în modalitatea pe care a consacrat-o, l-au făcut să se manifeste cu un soi de obstinaţie. Dar pictura de geniu a lui El Greco nu este rezultatul reacţiei faţă de un alt geniu al picturii, ci, în ultimă instanţă, manifestarea originalităţii unei personalităţi desăvârşite într-un proces. Tiţian, aşadar pictura sa, a însemnat o etapă în evoluţia pictorului şi un argument artistic pentru sine.

El Greco a găsit o direcţie prin opera lui Tintoretto, dar, mai ales, a simţit extraordinara forţă a lui Michelangelo, acea energie vitală, de natură să

anime titanice fiinţe. A simţit că pe tavanul Capelei Sixtine nu tencuiala ţine trupurile în înălţimi, ci o energie care le dă vie sculpturalitate, a simţit la Michelangelo capacitatea de-a transfigura în volume vii substanţa vitală şi-a năzuit către aceeaşi capacitate de a da artistic viaţă energiei. S-a socotit în stare s-o facă şi pare că a gândit la un mod spectaculos atunci când s-a oferit să repicteze Sixtina, cu grijă pentru eventualele pudicităţi papale.

Se ştie că Paul al IV-lea poruncise îmbrăcarea nudurilor create de Michelangelo, spre stupoarea aproape a tuturor oamenilor de cultură ai vremii. Atitudinea lui Domenikos nu numai că a surprins, dar a provocat firească dezaprobare, mai ales că cretanul mergea până la a preconiza sau a accepta ideea înlăturării picturilor marelui florentin, gata să asigure că va face altele cel puţin egale. Sunt, poate, păcate ale tinereţii dornice de afirmare zgomotoasă, ale vârstei care în fireasca dorinţă de strălucire poartă nu de puţine ori pericolul nihilismului. Dar se spune că Domenikos, atunci când devenise El Greco şi trecuse de mult de vârsta contestatară, în anii înaltei maturităţi şi, discuta calitatea de pictor a lui Michelangelo. Chiar dacă ne-ar fi greu să ne imaginăm pictura lumii fără

suma de capodopere reprezentată de Geneza sau *Judecata de apoi*, să nu uităm că Michelangelo însuşi îi arătase papei Iuliu al II-lea, protestând, că nu este pictor, ci sculptor.

S-a temut să nu-i semene lui Tiţian şi a contestat pictura lui Michelangelo, nesatisfăcut de funcţia culorii în formidabilele întruchipări din *Capela Sixtină*. A vrut să ajungă la măiestria picturală a primului şi să dezvolte în operele sale, prin culoare, energia emanată de formele sculpturale create de cel de-al doilea. S-a temut, pe bună dreptate, deoarece prime tablouri de-ale sale au fost socotite a-i fi aparţinut lui Titian, ceea ce reprezenta pentru tânăr o tot atât de mare cinste, pe cât de mare pericol. *Vindecarea orbului din naştere*, din 1565, aflată astăzi la Gemäldegalerie din Dresda, ar convinge pe oricine de ceea ce-i datorează Domenikos Theotokopuli maestrului veneţian, ea lasă totodată să se simtă propria energie care avea să-şi impună cu necesitate formele de expresie. Câteva pânze din perioada petrecută la Roma sau apropiate ei, deci din anii 1570 – 1575, îl arată tot mai personal în preocupările de valorificare a culorii şi-a efectelor luminii. Este grăitor tabloul *Băiat suflând în flacără*, azi la Muzeul

Capodimonte din Neapole. Se manifestă viziunea sa asupra chipurilor umane, tendinţa spre verticalitate, subţierea caracteristică începe să se simtă, este sensibilă chiar într-o operă care ar putea fi un autoportret, tabloul cunoscut ca *Portret de bărbat* zis Stephanus, de prin 1570, azi la Kunsthistorichesmuseum din Viena.

Un anume climat, tradus până la urmă în spiritualitate, a Spaniei „şi-a spaniolilor, a spiritului castilian din acel al XVI-lea veac, a avut calitatea de a condensa virtualităţile de geniu purtate de Domenikos Theotokopuli. El Greco a găsit aici ceva ce aşteptase, o ambianţă presimţită şi necesară s-ar putea vorbi de o regăsire, dar nu la Madrid, ci la Toledo, în oraşul purtând între zidurile sale ridicate pe stânci verzui, metalice, stricteţea unei spiritualităţi decantate de istorie. Dominat de cazematele Alcazarului, Toledo păstra sau ascundea grave amintiri şi sentinţe, într-o existenţă orchestrală tragic. În fiinţa sa materială şi prin spiritualitate oraşul de pe malurile Tagelui devenea pentru febrilul artist o metaforă. Cetatea castiliană, dispusă pe verticală, prinsă de stânci către înălţimi, mai puţin a pământului decât a tăriilor, a avut efect de şoc, cu prelungi ecouri în fiinţa pictorului. S-

ar putea spune că Toledo i-a definit personalitatea prin definitivarea viziunii. Este aici din 1577 când i-a fost oficial comandată pictura *Espolio* pentru catedrala oraşului. Peste un an, tot la Toledo, unde rămâne până la moarte, i se va naşte şi fiul, Jorge Manuel, al său şi al spaniolei Jeronima de las Cuevas.

În ciuda faptului că venea de undeva de departe, că se ştiau puţine despre el, că nu ţinea să fie agreat cu orice preţ, Toledo l-a adoptat. Aristocraţia castiliană, nemulţumită de ceea ce i se părea a fi jignire madrilenă, de faptul că toţi ochii se îndreptau spre Escurial, avea nevoie de argumente şi unul dintre ele putea fi El Greco. Că un asemenea pictor era al Toledo-ului şi nu al Madridului satisfăcea oarecare orgolii. Cretanul trecut prin Italia şi devenit spaniol, artistul care avea conştiinţa capacităţii sale excepţionale şi era departe de falsa modestie, care nu se sfia să-şi revendice drepturi în numele faptului că acestea se cuveneau unui geniu, gândea fastul ca pe o condiţie a existenţei sale. A locuit într-un palat care a aparţinut unui bogat bijutier evreu – era plasat, de altfel, în cartierul evreiesc – apoi unui conte alchimist şi astrolog.

Şi-a creat principalele opere printr-o muncă

asiduă, de la concepţie până la realizarea definitivă trecând uneori îndelungata vreme. Artistul practica frecvent modalitatea versiunilor reduse, un contemporan lasă mărturie că a văzut într-un depozit din preajma atelierului, păstrate cu grijă şi rareori arătate, toate marile sale creaţii în mici dimensiuni. Aşadar, această operă tulburătoare, imaginile părând a fi rezultatul clipelor de irezistibilă extatică inspiraţie, impresionând prin tot ceea ce pare a fi nevoie de transcendere, se arată, de fapt, elaborate artistic, cu vigoarea care – manifestându-se la un geniu – n-ajunge să îngheţe într-o modalitate invariabilă, până la urmă manieristă. Astfel culorile sale reci ard de fiecare dată, investite cu energia pe care oamenii aveau să o descopere, să o capteze sau să o producă mult mai târziu. S-a observat – şi observaţia a devenit curentă – că El Greco are în culori, puţine s-ar putea spune şi reci, o energie asemenea celei electrice. Gândul se duce sigur înainte de toate la celebra Vedere *din Toledo pe timp de furtună*, datând din 1608, azi la Metropolitan Museum din New York, dar nu rămâne aici. Tabloul reprezintă, cu adevărat, o chintesenţă a artei pictorului, a capacităţii de a distinge şi reda viu un concept, un

oraş care devine artistic o individualitate şi de a conferi dinamism propriu pânzei. *Vedere din Toledo* trăieşte prin furtuna de albastru, de la tonuri sumbre la albastrul electric, luminat cu argintiu, puţin dar suficient spre a da nuanţe verdelui vegetaţiei şi a fi primit de piatra stâncii sau a clădirilor. Se simte în tot izbucnirea şi afirmarea unei energii care încarcă atât de puternic şi sugestiv tabloul încât devine siderant. *Vedere din Toledo pe timp de furtună* reprezintă una dintre acele întâlniri care marchează sensibilitatea, se implică în fiinţa fiecăruia dintre cei care i-au simţit forţa.

La Toledo, în casa care fusese a contelui de Villena, disponibilităţile pentru creaţie, talentul îmbogăţit prin cele însuşite în Italia şi călit prin impactul Toledo-ului sau al seriozităţii tragice, s-au convertit în neliniştea barocă specifică pictorului. Plecând de la icoanele bizantine, de la spiritualitatea în încremenire, el a dezlănţuit posibilele energii interioare, a alungit siluete până a le face să devină asemenea unor flăcări, a suprimat adâncirile în spaţiu, dar a adâncit fiinţele spre a ajunge la caracteristicile lor valori interioare. Aici, la Toledo, în casa în care, epatant pentru contemporanii toledani, la mesele

pictorului cântau muzicanţi, şi-a gândit portretele şi printre ele, capodoperă a genului şi a picturii lumii: *Portretul cardinalului inchizitor Don Fernando Niño de Guevara*.

Creatorul de fantastice peisaje animate, pictorul care părea că urmăreşte programatic redarea prin contorsiune a existenţei materiei vii, a fost şi un mare portretist. Urmărind înainte de toate adevărul spiritualităţii subiectului, nu s-a putut manifesta decât ca el însuşi cinci a observat şi a redat şi aici mişcarea, ceea ce produce rareori armonii şi mai degrabă dizarmonii, asimetrii de natură să întărească individualizarea. Le descoperă neliniştile şi le sugerează, paradoxal, printr-o anumită fixitate a privirii. Poartă universuri bântuite de spaime sau încercate de întrebări, fireşti în ţara unde Inchiziţia era stăpână, unde îşi exercita teroarea despotismul unui Filip al II-lea, obtuzitatea violentă cazonă a ducelui de Alba sau înspăimântătorul fanatism al necruţătorului Don Fernando. Portretele nu puteau fi altfel în lumea aceasta zăgăzuită de mereu noi interdicţii, fără siguranţă, fără perspective. De aici acea încremenire observată de criticii şi istoricii de artă, întrebările nemărturisite, dar sensibile, purtate

ascuns în aproape fiecare portret pictat de El Greco. Trecerea, schimbarea de optică, de la Italia la Spania, este evidentă şi aici dacă se ia în considerare portretul în dominantă aurie a echilibratului bătrân Giulio Glovio şi admirabilul portret de la Louvre al lui *Don Antonio de Covarrubias* care conţine în ceea ce ar putea să pară resemnare atâtea alte posibile întrebări. Aici prin colorit, prin verde şi argintiu, deschide drum către Velázquez, despre care, pe bună dreptate, se spune că i-a fost urmaş.

Galeria portretelor lui El Greco este imensă când se iau – şi este firesc – în considerare toate individualităţile care, cu identităţi stabilite sau cu rosturi sugestive, îi populează compoziţiile. Se detaşează de fiecare dată portretul Mariei, de la momentul Buneivestiri, în diferitele variante, la cel al închinării păstorilor şi până la „Mater Dolorosa”. Pictorul realizează de fiecare dată complexul psihic al personajului şi chiar pe cel fiziologic, una fiind expresia fecioarei primind „buna vestire”, alta aceea a mamei care-şi alăptează pruncul, care îl ţine în braţe şi-l priveşte ca pe un odor. Sunt, de altfel, cele mai sensibile redări ale frumuseţii ca reflex al spiritualităţii. Ipostazele Mariei, fie că e vorba de cea

din compoziţia de la Toledo sau de cea aflată azi la Budapesta, reprezintă admirabile întruchipări de femeie prin imaginea celei ce este de fapt o frumoasă spaniolă. În ochii umbroşi, grei de gânduri, pe chipul, cu trăsături de specifică fineţe, poartă o impresionantă conştiinţă a maternităţii. Cât de grăitoare apare expresia femeii mame din compoziţie reprezentată7 de *închinarea păstorilor*, tablou datând din anii 1595 – 1600, azi la Muzeul de artă al R.S.R. în dinamica sugestiv stăpânită, în viaţa volumelor create prin culoare, personaje în acţiune cu puternice individualităţi, sunt dominate de liniştea ei suverană. Cromatismul dă scenei caracter de mister baroc, cu o dinamică circulară ducând către punctul central de interes. Culoarea animă compoziţia, cheamă şi concentrează atenţia în planul principal.

Portretele lui sunt în general triste, şi e firesc să fie aşa într-o lume dominată de severe practici cu valoare de lege, lipsită de libertatea de-a alege, în care existenţa presupune acceptare ordinilor stabilite de regalitate şi de biserică. În fond, el face portretele unor oameni care reprezintă regimul despotic al lui Filip al II-lea şi se complac în existenţa impusă, acceptată ca unica posibilă. Trişti arată cei mai mulţi

dintre pământenii pictaţi de El Greco în împrejurările To-ledo-ului, triste sunt şi madonele sale când îşi întorc privirile spre pământ. Astfel devine obiectiv necesar extaticul, apare forţa transcendenţei care-i animă personajele reprezentând cealaltă faţă a lumii, căreia îi aparţin sau către care tind. Aşa apar nenumăratele portrete de sfinţi, deci pământeni, dar pământeni dominaţi de conştiinţa unor responsabilităţi sau dezlegări care-şi află măsura altundeva, într-o altă lume.

Totuşi, unui pământean i-a surprins teribila forţă şi a creat o capodoperă a artei picturale prin capacitatea de pătrundere şi redare a universului său interior. Prin *Portretul cardinalului Don Fernando Niño de Cuevara* a observat energia stabilizată în fanatism a celui ce reprezenta puterea lumească a înfricoşătoarelor organizaţii ale Contrareformei. Privirea exprimă conştiinţa ascendentului pe care omul Inchiziţiei o avea asupra tuturor. Culoarea, roşul spre violet sau cardinal, cum i se spune, trăieşte animând suprafaţa tabloului dominat de funcţia şi fiinţa lui Don Fernando, de chipul acestuia, prelung, specific viziunii lui El Greco, cu o expresie de irezistibilitate. Fizionomia uriaşului liliac, ce pare a fi

Cardinalul, personaj având drept raţiune teroarea şi capacitatea de a o exercita este înspăimântătoare sugerând efectul pe care-l are asocierea forţei cu fanatismul. Capodopera portretistică a lui El Greco însemna un act potrivnic faţă de tot ceea ce reprezenta, mai bine-zis exprima atât de concludent Don Fernando Niño de Guevara. Modelul, subiect al capodoperei, n-avea cum să-l sesizeze, satisfăcut fiind de strălucirea picturală, lesne asociată cu aceea a propriei fiinţe chiar de un spirit atât de penetrant în raport cu ceilalţi cum era cardinalul inchizitor.

Valori portretistice conţine prezenţa lui Filip al II-lea în alegoria cunoscută ca *Visul lui Filip al II-lea*, în care atotputernicul monarh, în planul central, la baza tabloului, îşi trăieşte un vis de bigot cu o expresie de gol spiritual, într-o atitudine de vanitate. Chipul, reprezentându-l pe monarhul care se bucura să aibă în juru-i „o linişte de cimitir”, cum va spune poetul, era departe de a flata. Tabloul însă, pe două planuri, reprezintă lumi terestre şi celeste şi chiar Iadul prin gura uriaşului animal unde forfoteşte mulţime de păcătoşi. Lucrarea, operă de început a perioadei spaniole (1579 – 1580), reprezenta totuşi un fel de demonstraţie picturală, menită să trezească

atenţia monarhului de ale cărui comenzi pictorul era totuşi interesat. Şi a urmat, într-adevăr, în 1580, comanda unui tablou având ca temă *Martiriul sfântului Mauriciu*. Opera însă nu i-a plăcut lui Filip al II-lea, ceea ce a făcut ca El Greco să îndepărteze gândurile legate de curtea Spaniei.

Cu alegoria *Visul lui Filip al II-lea* începe seria marilor compoziţii ale lui El Greco, sunt operele de amplă viziune în carie pictorul cuprinde pământul şi cerul, proiectează în imagini de mare frumuseţe şi forţă sugestivă cele văzute şi nevăzute, redimensionate de imaginaţia sa. Totodată, o retină cu sensibilitate aparte pentru tonalităţi, creatoare de culoare, duce către ceea ce aveau să devină culorile sau coloritul lui El Greco. În uleiul pe pânză, azi la Escurial, pictura conţine virtualităţile stilului său.

Din aceeaşi perioadă, din anii 1579 – 1584, datează *Espolio*, azi la Alte Pinacothek din München. Tabloul, comandat pentru catedrala din Toledo, a prilejuit un proces, de altfel nu singurul, susţinut de El Greco pentru onorarea corespunzătoare a acestei opere ca şi a altora. *Espolio*, datând din primii ani ai creaţiei sale din Spania, este întrucâtva legată de cele văzute şi învăţate de la înaintaşii italieni şi nu numai

de la ei. Dar pictorul se manifestă ca el însuşi, în coloritul albastru metalic, în petele de verde sau cenuşiu, în roşul de culoarea vinului, în roşul rubiniu, preferat de El Greco, al îmbrăcăminţii care-l mai acoperă pe cel ce urmează să fie despuiat. Privirea personajului principal este îndreptată către ceea ce undeva, în afara tabloului, reprezintă raţiunea şi prin aceasta sprijinul celui care cu nobleţe calmă primeşte martiriul. Mediocritatea obtuză, sprijinită de putere, este gata să se dezlănţuie, e aţâţată de ceea ce se va petrece. Momentul are tensiune, dar tensiunea aceasta face cu atât mai grăitoare atitudinea celui conştient de necesitatea jertfei. Se pune întrebarea: este sau nu este aici omul, purtătorul unei convingeri, un luptător? Nu, dacă se consideră că lupta înseamnă neapărat împotrivire deschisă sau revoltă manifestă. Este dacă se socoteşte că lupta poate fi dusă şi pe de alte căi, că rezistenţa însăşi reprezintă o modalitate de luptă şi în general aceasta este atribuită de El Greco eroilor săi, oameni care au avut tăria să nu-şi ascundă credinţa, mai bine-zis convingerile, să şi le afirme şi să le apere chiar cu preţul vieţii lor. Este ceea ce exprimă prin *Espolio*, prin bunul său *Sf. Sebastian* (1578), gata să primească martiriul cu aceeaşi seninătate

vizionară.

Fie că suportă cazne, că sunt în situaţii dramatice sau obişnuite, aceste personaje ale picturii lui El Greco poartă în priviri conştiinţa chemării sau a menirii lor. Sunt chipuri puternice, cu demnitate patriarhală şi vigoare ca acela al admirabilului bătrân reprezentat prin *Ieronim în costum de cardinal* sau de o binefăcătoare blândeţe, cum este cel al *Apostolului Pavel*. Bunătate într-o expresie de tristeţe poartă *Ludovic, regele Franţei*. Având comună conştiinţa unei datorii, personajele, pregnant individualizate, trăiesc printr-o dominantă convingătoare. Sunt aceşti „sfinţi” oameni pe care El Greco, asemenea altor artişti din acea vreme, i-a adus în lumea catolică, biserica fiind atunci principal comanditar.

Pe bună dreptate se scrie despre marele portretist El Greco, definit prin nenumăratele capete expresive, de fapt portrete, din amplele sale compoziţii. Amintim *Espolio* unde aproape fiecare prezenţă reprezintă o psihologie, începând cu cavalerul în armură aflat în plan apropiat de personajul central. Expresiile îi arată pe unii răi, pe alţii proşti, apucători şi pe cei mai mulţi aţâţaţi de martiriul care începe, pentru ei prilej de spectacol

violent. Grăitoare apare şi galeria de portrete, adevărat fundal pentru partea terestră a tabloului reprezentând *Înmormântarea contelui de Orgaz*. Nobili, călugări, prelaţi şi sfinţi asistă sau iau parte la punerea în mormânt a cavalerului, peste gulerele de horbotă ale aristocraţilor sunt capete expresive, psihologii ale unor individualităţi.

Înmormântarea contelui de Orgaz reprezintă executarea, într-o viziune picturală de geniu, a unei comenzi făcute lui El Greco de către parohul bisericii Sf. Toma din Toledo. Se stabileşte obligaţia pictorului – datează din 1586 – de a reda minunata înmormântare a credinciosului conte de Orgaz, la care trebuia să arate că participaseră, în afară de obştea enoriaşilor de vază, nu un sfânt, ci doi; Ştefan şi Augustin, veniţi din cer spre a-l aşeza ei înşişi în mormânt. Aceasta e scena, miraculoasă, pe care pictorul era chemat să o ilustreze şi ilustrând-o a creat o capodoperă a artei picturale prin concepţia şi realizarea tabloului, cu două planuri distincte şi totodată legate, al lumii pământene şi al celei celeste-biblice, cu relaţii între ele, de vrem o ce sfinţii pot coborî din cer, iar de pe pământ urcă la ceruri sufletele drepţilor.

Sigur că nu şubreda anecdotică are valoare, ci

aceea ce simbolizează faptul înmormântării, ceea ce-i sugerează pictorului atât de preocupat de procesul transformării materiei în spirit. Aici, în *Înmormântarea contelui de Orgaz*, el a pictat, cu tuşe unice, într-un tablou amplu, de o remarcată bogăţie portretistică, desprinderea sufletului de trup. Corpul, materie inertă, sugestiv îngreunat de armură, tinde către pământul care-l va cuprinde. Sub greutatea morţii se îndoaie, cei ce-l aşază în mormânt, în timp ce sufletul zboară ridicându-se într-o lume celestă, realizată pictural într-o cu totul altă densitate decât cea pământeană. Jos, pe pământ, materialitatea existenţei este marcată prin consistenţa trupurilor şi-a chipurilor, sus, printr-o sugestie de spiritualizare, prin alungirea siluetelor, prin amploarea atitudinilor, printr-o dinamică a compoziţiei sugerând desprinderea, pe scurt un alt mod de a exista, în spiritualitate. Iar flăcările făcliilor, lumânări ca nişte torţe, cu toate că însoţesc ceremonia de pe pământ se răsucesc către înalt. Este începutul, printr-o proclamaţie irezistibilă, a unui proces în care pictorul va urmări spiritualitatea în spiritualizare. Cu vremea sufletele nu se vor mai desprinde de trupuri, ci le vor spiritualiza prin alungirile atât de caracteristice, prin

tot ceea ce va defini personalitatea pictorului El Greco.

Laocoon, una dintre ultimele sale lucrări (1610 – 1614), şi ea o capodoperă a artei universale, reprezintă o sinteză în conţinut şi modalitate. Legenda şi opera antică, efortul acela tulburător al luptei omului cu şerpii, ucigătorii emisari ai mâniei zeieşti, tot ceea ce a dat fascinantă dinamică grupului statuar, a produs firească vibraţie la marele pictor, în căutare de teme care să-i prilejuiască posibili lăţea exprimării în cel mai înalt grad a ceea ce gândea şi simţea a fi pictura, ceea ce era, de fapt, prin el pentru lume. Tema, momentul tragic în dramatica încleştare, în lupta pe viaţă şi pe moarte, l-a făcut să întrevadă o posibilă semnificaţie şi nu numai prilejul de exprimare picturală. Pe fundalul eternului Toledo, cu un cer albastru verzui şi nori argintaţi, într-un cadru carmin cenuşiu, al oraşului şi al naturii, al lumii în general, se petrece drama. O dramă cumplită în aspectul ei imediat şi cu atât mai mult în semnificaţiile sale, pentru că aici este surprinsă şi eternizată dinamic lupta dintotdeauna şi nesfârşită împotriva forţelor obscure, a opresiunii, luptă în care nil totdeauna biruinţa aparţine oamenilor.

Pictura *Laocoon* reprezintă poate cea mai densă expresie a capacităţii dramatice şi dinamice a artei lui El Greco. Preferinţa sa pentru contorsiunile conţinând şi lăsând să se manifeste energii vitale, pentru potenţarea formelor, deschiderea sa barocă se înscrie prin tratarea în tonuri închise a legendarei teme într-o creaţie care anunţă şi depăşeşte modalitatea dominantă în timpurile următoare în plastica şi arhitectura lumii. Prin opera sa, mai larg prin operele sale, El Greco arată barocul ca pe o modalitate exprimând disponibilităţi specifice, nu ale unei epoci, ci ale omenirii. E drept că disponibilitatea, asociată cu anume condiţiuni, determină curente şi stiluri, dar dacă epoca barocă se înscrie şi rămâne undeva în istorie, disponibilitatea, preferinţa şi până la urmă, în cazul creatorilor, modalitatea „sunt eterne. Pentru că, aşa cum există spirite romantice, cum se definesc structurile clasice, indiferent de epocă, îşi spune cuvântul modalitatea sau preferinţa barocă. Ea s-a manifestat şi prin Domenikos Theotokopuli – El Greco, pictor şi sculptor, arhitect şi totodată teoretician al picturii. Şi este locul să amintim că lui i s-a datorat un tratat de pictură, pomenit de contemporani ai săi, necunoscut însă celor de azi. Prin el s-ar fi ştiut mult

mai multe despre gândirea îndrăzneaţă a acestui deschizător de drumuri convins de geniul său, mândru să-l afirme împotriva incapacităţii regale sau eclesiastice de a-l aprecia, sigur de sancţiunea posterităţii care – se ştie – a venit după ce vreme îndelungată a fost tributară unor opinii înscăunate în timpul vieţii pictorului, mai tari un timp decât realitatea de genii: a picturii sale.

Gloria lui El Greco a crescut şi a devenit universală, operele lui, câteva în fondul Muzeului de Artă al R.S.R., fac azi mândria marilor muzee ale lumii, exercitându-şi irezistibil forţa de atracţie, impunând prin atât de puternică personalitate a pictorului. Nu puţini dintre cei ce le-au văzut în muzee, alături de alte opere celebre, mărturisesc sau recunosc creaţiilor lui El Greco calitatea de-a se face numai ele văzute şi de-a domina o vreme spiritele, rămânând unice prin definirea lor foi raport cu oricare altele. Culorile lui reci, metalizate, energia şocantă care-şi impune existenţa în culori şi forme, spiritualizarea materiei însufleţite sau neînsufleţite sunt proprii artei lui El Greco.

GIORDANO BRUNO

Printre nobilii exponenţi ai conştiinţei de sine a

omenirii Giordano Bruno (1548 – 1600), se distinge prin aportul la afirmarea gândirii moderne şi stimularea îndrăznelii înnoitoare. Prin el se manifestă bucuria de a gândi liber existenţa, fără prejudecăţi, fără chingile a ceea ce se spune sau se impune, fără prudenţe comode, fără frici mici sau mari. Cu forţa intelectualităţii cultivate el străpunge limite sacrosancte, nu acceptă decât ceea ce îi permite raţiunea bazată pe cunoaştere, experienţă şi deducţii. Acestea într-o vreme a recrudescenţei rigorilor dogmatice, într-o epocă de violentă reacţiune a bisericii catolice şi de intransigenţă lipsită de perspectivă, până la urmă retrogradă, a celei protestante. În vreme şi peste vreme, el, Giordano Bruno, demonstrează neputinţa ţinerii sub obroc a luminii adevărului, în orice fel s-ar manifesta interesul ca marelui adevăr al vieţii să i se substituie falsuri sau haina aparenţelor convenabile unei clase, caste, unor instituţii sau consorţii.

Titan prin capacitatea de a regândi universul, de-a sfărâma limitele fals-armonios concepute, dogmatic impuse şi păzite de armata ecleziaştilor, Giordano Bruno deschide drum ghidului către infinitul lumii, existent prin capacitatea de a se concepe şi a concepe

la nesfârşit a materiei. În locul sferei cristaline a unui univers având centru Pământul, a cerului loc de dumnezeiască perfecţiune, chiar a unui univers având drept centru Soarele, el aduce perspectiva infinitului. Un astfel de spirit nu poate accepta rigorile organizatorice bisericeşti, statornicite pentru lumea noastră de către profeţi, părinţi, apostoli, nu poate să se împace cu gândul unui Dumnezeu-tată tronând în sferele cereşti, cu rude şi demnitari, cu feluriţi subalterni. Nu se mulţumeşte doar să conteste, simte el însuşi nevoia unui sprijin şi-l consideră pe Dumnezeu în spirit panteist, aflându-l acolo unde este viaţă, creaţie, frumuseţe, adevăr, socotindu-l una cu sursa inepuizabilă, dând astfel dumnezeirii o accepţiune acceptabilă şi un făgaş nevoii omeneşti de a comunica cu sursele. Negând existenţa dumnezeirii organizate şi-a funcţiilor aferente, el submina implicit instituţiile reprezentative de pe Pământ.

Apărându-şi ideile, salvgardând convingeri, având conştiinţa că luptă pentru tăria semenilor, cu o credinţă mai puternică decât teama de moarte, Giordano Bruno a devenit pentru a doua oară nemuritor. „Titanul”, erou al umanităţii, a avut convingerea temeiniciei adevărului său, a ceea ce

aducea el lumii, şi conştiinţa datoriei de a-l transmite fără de umbră posterităţii. Atitudinea i-a fost apropiată pe bună dreptate, de aceea a lui Socrate, dar în împrejurările date ea are semnificaţii proprii, desemnând capacitatea de a se jertfi în numele unei idei, pentru o realitate dedusă raţional, expresie a forţei intelectuale.

Spun multe întâmplările vieţii sale, atitudinile filosofului luptător, dar mai mult decât toate a spus şi va spune aceea prin care a acceptat moartea spre a păstra puritatea vieţii. Un act de consecvenţă în apogeul unei existenţe în care el n-avea nimic să-şi reproşeze, un act admirabil, fapta unui intelectual care pus să aleagă, forţat să abjure, schingiuit ca să slăbească şi-a apărat tăria în luptă pentru biruinţa ideii. Fapta îl defineşte în titan şi-l profilează cu calitatea de a reprezenta, cu amplitudinea corespunzătoare valenţele spiritualităţii umane.

S-a născut în anul 1548 la Nota, localitate de-al cărei nume va face să se audă în lume şi el, Filippo, feciorul unor oameni de viţă nobilă, dar cu o stare materială mai mult decât modestă. Lipsa de mijloace materiale a familiei făcea în acest caz, ca şi în altele, ca singura posibilitate de instruire să o ofere biserica

prin şcolile mănăstireşti. Odată cu hirotonisirea lui, conform uzanţelor monahale, a trebuit să-şi schimbe numele din Filippo în Giordano, sub care avea să devină cunoscut omenirii şi să rămână pentru oameni ca simbol.

La Napoli, ca învăţăcel al călugărului Teófilo da Vairano, copilul a cunoscut fascinaţia descoperirilor, a îmbogăţirii spirituale prilejuite de diferitele discipline în care era iniţiat. Prin lecţiile lui Teófilo da Vairano prindea viaţă filosofia antică, începeau să trăiască odată cu gândurile lor nemuritoare, corifei ai înţelepciunii umane. La şcoala napolitană a învăţat bine limba latină şi a primit cunoştinţe în domeniul sistemelor de gândire, şi-a apropiat logica. Între Vairano, omul de cultură pedagog şi tânărul în prag de adolescenţă s-au statornicit legături spirituale cărora filosoful s-a simţit îndatorat toată viaţa.

Călugărul-profesor din Napoli a fost acela care i-a descoperit sistematic lumea, i-a pus în valoare elevului calităţi latente, i-a dat încredere în el însuşi. Şi anii aceştia au rămas în urmă luminoşi, printre cei care au calitatea de a lumina în vreme viaţa fiecăruia, mai ales într-una atât de agitată, cu atâtea vrăjmăşii, cum avea să fie a celui, ce se mai numea Filippo. Sunt

nu numai anii înmagazinării cunoştinţelor, ci şi ai confruntărilor, căutările fiind frecvente, disputele efervescente în fierbintele oraş al sudului. De-aici a primit germeni gândirea lui Filippo, subliniindu-se, pe bună dreptate, rodul pe care l-au dat ideile materialiste ale lui Bernardino Telesio în concepţia afirmată de Giordano Bruno.

Giovanni Bruno, tatăl său, l-ar fi vrut pe Filippo student al uneia dintre universităţile renumite ale Italiei, Vairano îl asigurase de perspectivele capacităţii intelectuale a elevului dar cu starea sa materială precară nu-i putea oferi altceva decât consimţământul ca tânărul să devină novice în mănăstirea *San Domenico-Maggiore* din Napoli. Aici, după câţiva ani, trece în rândul monahilor, moment în care primeşte numele de *Giordano*. Anii n-au fost irosiţi nici de novice, nici de monah, tânărul a folosit posibilitatea de a citi pe care i-o oferea bogata bibliotecă a mănăstirii. Cu înzestrare excepţională şi aprigă dorinţa de a cunoaşte, cu memorie fără pereche, cu ascuţime în a pătrunde, cu subtilitate în a reţine şi a reda, cu marea virtute de a gândi critic pe marginea celor citite, a valorificat deplin posibilităţile.

Bucurându-se de aprecierea profesorilor, avea

printre colegi admiratori, clar şi destui mediocri care-l pizmuiau, îl bârfeau sau îl pârau. Şi ce puteau să scornească între pereţii unde se cultiva devoţiunea către o divinitate identificabilă şi organizată, decât că cel ce strălucea ca puţini alţii avea surse diavoleşti. Erau, de asemenea, incriminate des afirmatele opinii deloc cucernice, alimentate de lecturi din Niccolò Franco, din Erasm, care prin *Elogiul nebuniei* îi dăduse lui Bruno o carte de căpătâi. Existenţa ei în chilia tânărului, adusă la cunoştinţa superiorilor mănăstirii de către delatori invidioşi, a fost constaiată şi sancţionată. Se spuneau multe despre acest tânăr care pe deasupra scosese icoanele din chilia locuită de el, dar era prea puternică impresia făcută de capacitatea intelectuală a sa spre a nu-şi găsi apărători.

Doctoratul îl obţine la Roma unde fusese trimis spre a învedera în supremul centru catolic capacitatea ieşită din comun a monahului pregătit la Napoli. Cele scontate s-au împlinit, succesul acum doctorului în teologie a fost deplin, dătător de strălucite perspective. Dur doctoralul, prilej de etalare a capacităţilor sale intelectuale, probă stimulatoare pentru tânărul preot căruia-i va face totdeauna

plăcere disputa – competiţia „nu-l va schimba pe Giordano Bruno, spirit hrănit la ideile îndrăzneţe ale vremii, trăind cu o nevoie imperioasă de liberă cugetare. Cel căruia ca novice nu-i scăpau aspecte ridicole sau absurde din scripturi, nu i se înceţoşase mintea odată cu obţinerea doctoratului. Dimpotrivă.

Acum când devenise un pericol pentru mulţi din mănăstirea San Domenico, n-a fost greu să i se pregătească, cu probe, acuzaţia şi procesul celui care era evident destinat înaltelor demnităţi eclesiaslice. Potrivnicii au. acţionat întocmind o acuzaţie de erezie, ceea ce – pe drept cuvânt – nu era deloc greu de probat în legătură cu tânărul care novice, monah sau doctor în teologie avea la fel de puţine reţineri în a spune ceea ce gândeşte şi care, se ştie, gândea liber.

Încrezător în capacitatea sa de a susţine o cauză, sigur de dreptatea cauzei sale, conştient de duşmăniile iscate împotrivă-i în incinta! de la *San Dominico Maggiore*, lipsit de susţinători hotărâţi, vulnerabil, aşadar, avertizat în legătură cu cabala, pleacă spre Roma. În Cetatea Eternă, unde strălucise ca doctorand şi îşi impusese dizertaţia devenind doctor, socotea că va avea câştig de cauză. La Roma însă lucrurile nu stăteau mai bine decât la Napoli,

autorităţile inchizitoriale se manifestau cu violentă intransigenţă, deloc dispuse la clemenţă, păreau că nu cunosc altă modalitate de aducere pe calea cea dreaptă decât pedeapsa capitală, „cu blândeţe” şi „fără vărsare de sânge”. Astfel că la Roma, în aceste condiţii, n-avea şanse nicio strălucită inteligenţă ca ceea a lui Giordano Bruno.

Bruno şi-a dat seama că nu poate face altceva decât să plece, că disputa nu era posibilă între el care avea ca argument doar adevărul şi ca armă geniul său şi cei care înlocuiau argumentele cu tortura şi căutau să înăbuşe, în fumul şi flăcările rugurilor, adevărul proclamat de oameni. Sudul arătându-i-se neprielnic, ca şi centrul Italiei, de altfel, nu-i rămânea decât să se îndrepte spre Nord unde oraşe puternice încă economic, făceau ca independenţa lor materială să se răsfrângă întrucâtva şi pe celelalte planuri. La Genova, la Veneţia, spre pildă, autorităţile politico-administrative căutau să-şi asigure libertatea de acţiune în raport cu cele eclesiastice, voind să limiteze ingerinţele bisericeşti care ar fi putut dăuna prosperităţii lor. S-a îndreptat spre Nord rupându-se de cinul monahal care însă avea să-l urmărească până la sfârşitul vieţii. Simţindu-se eliberat, în relativă

siguranţă la Veneţia, oraş în care dominaţia bisericii era mult mai puţin simţită decât la Napoli sau la Roma, tânărul gânditor găseşte timp pentru lucru şi, pe lângă lecţiile pe care le dădea spre a se întreţine, scrie şi publică o lucrare nouă necunoscută, deoarece s-a pierdut, intitulată *Despre semnele vremii*. Veneţia i-a rămas ca o amintire bună care – paradoxal – îl va costa scump, deoarece oraşul de pe lagună avea să-l atragă şi să-l recheme peste ani atunci când Zuane Mocenigo, din Veneţia, îl va pofti pe Giordano să-i fie profesor.

Avea nevoie de medii stimulative, de ambianţa în care să-şi dezvolte, împotriva unor oponenţi de talie, ideile, teoriile. Îl atrăgea viaţa universitară şi îndeosebi Franţa, unde socotea că în dispute, cu opozanţi şi partizani, va spune şi va impune convingător ceea ce gândea că are de spus oamenilor şi, mai mult decât atâta, omenirii, considera, totodată, că mai are el însuşi de învăţat, de aprofundat. Dar Franţa nu i se arată favorabilă la această primă încercare, astfel că italianul, ca şi alţi fii ai peninsulei, caută să-şi îndeplinească deziderateleă la Geneva, oraş al reformaţilor, atractiv pentru un om care părăsise locurile de baştină din pricina rigorilor catolice. El, ca

şi alţii asemenea lui care se îndreptau spre Geneva, apropiată de pământurile italice, dar departe prin ceea ce credeau ei a fi acolo, o lume imaginata ca eliberată de prejudecăţi.

Giordano Bruno şi-a făcut poate mai puţine iluzii decât alţii, sesizând îngustimea viziunii corifeilor Reformei, văzând că locul rigorilor catolice îl iau altele, deloc mai puţin drastice, limitative în raport cu noul, cu tendinţa de eliberare. Aceasta s-ar putea spune că a fost drama intelectualilor partizani ai Reformei, a tuturor celor ce simţeau nevoia schimbărilor reale, conform cu lumea în plină modernizare, cu tot ceea ce mintea omenească pătrundea şi nu mai accepta. Dar unei terori îi luă locul alta, un organism întemeiat pe învechite sacrosancte legi era înlocuit cu altul puţin permeabil noului, deloc disponibil pentru ceea ce putea să constituie eliberare a spiritului uman.

Reforma şi-a manifestat la rându-i violenţa partizană şi n-a trecut multă vreme până ce au început să-i fumege rugurile. Era, într-un fel, urmare firească a mentalităţii obtuze sau interesate manifestate de conducătorii ei. E grăitor faptul că Luther îl socotea pe Copernic un nătărău şi-i condamna congestionat

sistemul. Este cunoscută, de asemenea, atitudinea potrivnică a conducătorilor Reformei faţă de răscoalele ţărăneşti din Germania. Ei: Luther, Melanchton şi alţii au agitat ideea reprimării sângeroase, au cerut să fie ucişi fără milă, în orice chip, cu judecată sau fără, deoarece, ziceau ei, rebelul este un trimis al diavolului pe pământ. În ceea ce priveşte calvinismul, se ştie că în *Confession de la foi* (mărturisire de credinţă) Calvin stabilea „cuvântul lui Dumnezeu” ca singura supremă autoritate.

O minte ca a lui Ciordano Bruno nu putea să-l ducă la iluzii în legătură cu libertatea clin centrul protestant calvinist de la Geneva. Spre oraşul de pe malurile Lemanului l-a purtat nevoia de a se stabili undeva şi a-şi agonisi cele trebuitoare vieţii. N-avea cum să şi-o câştige decât prin îndeletniciri intelectuale şi, într-adevăr, a obţinut o slujbă de corector. Odată asigurată situaţia sa materială, tânărul doctor în teologie catolică participă la cursurile Universităţii din Geneva. Voia *să* audă cu urechile sale cum sunt puse problemele în spirit calvinist, la înălţimea catedrei universitare şi-a auzit cum autorităţi osificate pretindeau respectarea literei biblice, rigiditatea fiind gata să-şi asocieze actul de mână forte. Spiritul lui

Giordano Bruno nu putea să accepte situaţia şi primul în care s-a socotit dator să ţintească a fost rectorul, cu un pamflet anonim l-a scos din fire pe Antoine de la Faye, calvinist autoritar. Pentru acest act, autorul, degrabă identificat, a fost băgat în închisoare.

Libertatea cuvântului, atât de temută de orice tiranie, nu-şi avea locul la Geneva.

Situaţia era agravată de faptul că Giordano Bruno, ca, de altfel, oricare student sau profesor al Universităţii din Geneva, fusese obligat să adjure catolicismul şi să adere în scris la *Mărturisirea de credinţă a şcolarilor*, care conţinea şi acest paragraf esenţial: „Resping toate modalităţile care au fost introduse pentru slujirea lui Dumnezeu fără autoritatea cuvântului său”, „Mărturisirea”, act impus de autorităţile calvine pentru subjugarea organizatorică prin declaraţie cu semnătură, îl angaja şi în raporturile cu mai marii. A fost obligat să retracteze şi a fost excomunicat din rândul calviniştilor, unde se vede – cel puţin din excomunicare – că intrase.

Pentru Bruno nu exista altă cale decât aceea care ducea departe de zidurile Genevei părăsită de el la începutul toamnei anului 1579.

Franţa în care nu-şi găsise locul la primii săi paşi peste fruntariile italiene, se părea că nu-i va fi favorabilă nici de această dată. La Lyon unde face prima escală nu găseşte climatul dorit şi nici posibilitatea câştigului necesar existenţei, lucrările pe care a intenţionat să le publice nu şi-au găsit editori şi nici utilitate experienţa sa de corector. Astfel că a trebuit să părăsească marele oraş şi să se îndrept, e spre altul, care-l va primi bine şi va face să se încheie o perioadă de incertitudine, de vrăjmăşii sau lipsă de interes pentru el şi posibilităţile sale.

La Toulouse devine, prin concurs, profesor de filosofie la universitate. Cursurile i se bucură de mare audienţă, dar sunt ameninţate de ingerinţe bisericeşti, canoane, iar în domeniul filosofiei canonul îl reprezenta aristotelismul care în acceptiunea teologiei nu-l avea defel susţinător pe Bruno. Cursurile lui aveau succes, dar tocmai succesul pregătea ruptura, un asemenea profesor, cu puncte de vedere personale, diametral opuse celor oficiale, devenea periculos, cu atât mai periculos cu cât, convingător fiind, avea prozeliţi. El ar fi vrut chiar să organizeze dispute publice, sigur că va spulbera încercarea de argumentare a oricărui preopinent. Cineva care să-i

ţină piept în acest mod nu s-a găsit, în schimb s-au găsit destui, aproape toţi, colegi şi mai mari ai universităţii, care să-l acuze, gata să-l condamne. Ei agitau incompatibilitatea, iar Giordano Bruno simţea acţionând din nou solidaritatea duşmănoasă a mediocrităţii şi ipocriziei.

Situaţia de la Toulouse l-a făcut circumspect în legătură cu o catedră la Sorbona, unde ştia acum că nu va putea să-şi exprime nestingherit convingerile, de aceea spre a evita circumstanţe similare, ocoleşte posibila numire socotind că ceea ce nu va putea face ca profesor, avea şanse să afirme în cadrul unor prelegeri libere. La Paris catolicismul îşi impusese cu strictеţe rigorile în viaţa universitară, libertatea de gândire, atitudinile curajoase, disputele, afirmarea noilor idei, posibile cândva, erau acum o amintire. Dezlegat de obligaţii didactice Giordano Bruno iniţiază un ciclu di prelegeri pe o temă care iniţial nu putea fi contestată şi care, firеşte, avea să fie tratată în spiritul raţiunii sale. El pleca de la *Codul teologiei*, al lui Toma d'Aquino, şi comentând capitolul referitor la atributele lui Dumnezeu, se ridica la un proces împotriva scolasticismului. Prelegerile deveneau astfel o afirmare a capacităţii omului de a gândi liber, în

dispreţul canoanelor. Prelegerile lui Giordano Bruno, documentate, îndrăzneţe, pline de pasiune reprezentau la Paris, pe plan spiritual, evenimentul anilor 1581. Studenţii erau cuceriţi de autoritatea de canon a comentariilor lui Toma d'Aquino cel puţin dezechilibrată, iar el, Giordano Bruno, în centrul atenţiei, strălucitor când demola sau construia sisteme.

Filosoful italian, admirabil vorbitor, aducea o gândire înnoitoare, consideraţii revelatoare, descoperea şi le descoperea oamenilor adevăruri care dădeau noi perspective existenţei. Ştia multe, clar nu-i impresiona prin informaţie, ci prin capacitatea de pătrundere a problemelor şi rigurozitatea în argumentaţie. Sub ochii lor raţiunea era în acţiune şi apărea irezistibilă, în faţa ei cădeau prejudecăţi, obişnuinţe statornicite, era efervescentă. În valorosul volum dedicat lui Giordano Bruno, Titus Raveica scrie, referitor la magistrala afirmare a filosofului: „Ceea ce impresiona însă cel mai mult pe studenţi era faptul că noul profesor «gândea şi dicta concomitent», – ideea se năştea sub ochii lor, ea se înveşmânta cu argumente irezistibile, îşi găsea expresie în imaginile luminoase ale mitologiei antice, în comparaţii

curajoase şi nebănuite, în concluzii hotărâte, care sfărâmau structura armonioasă a speculaţiilor scolastice”. El nu repeta, ci dezvăluia făcând simţită bucuria descoperirii, el gândea liber şi-i chema şi pe ei la gândirea liberă, îi ducea către adevărurile ţinute cu atâta îndârjire sub obroc de către scolastică, le transmitea un simţământ de mândrie şi de plenitudine vitală.

Avea potrivnici şi de această dată, dar parcă neputincioşi în raport cu irezistibilul care se manifesta prin el. Începea să fie evident că pe tărâmul spiritului italianul este imbatabil. De aceea tot mai mulţi se vor feri de luptă deschisă, faţă în faţă, argument contraargument, preferându-se, ca şi altă dată, delaţiunea, acuzaţiile că nu respectă canoanele, că este vândut diavolului, că e departe de dreapta credinţă şi toate câte aveau trecere atunci, într-un regim de tiranie spirituală.

Acum Giordano Bruno era greu de atacat, cu atât mai mult cu cât ecourile impetuoasei sale afirmări ajunseseră la curtea lui Henric al III-lea, rege o vreme potrivnic violenţei şi intoleranţei. În jurul curţii se strânseseră cugete luminate ale Franţei, în incinta ei se discuta cu destulă libertate, regele însuşi se

interesa de ceea ce era nou în filosofie, în ştiinţă. Interesul monarhului faţă de filosoful italian l-a ajutat la o oarecare stabilizare în existenţă, i-a deschis drumul către cercurile umaniştilor francezi. Publică, dar marile sale lucrări vor vedea mai târziu lumina tiparului, şederea lui Bruno în Franţa nefiind de foarte lungă durată. Anii următori îi petrece în Anglia, unde recomandat de rege, va fi, din 1583, oaspete al ambasadorului Franţei la Londra.

Începe o perioadă bună în viaţa celui ce nu-şi găsise până acum liniştea necesară gândirii, creaţiei, filosofiei. Henric al III-lea îl trimisese la ambasadorul său, ceea ce nu era puţin, dar cu mult mai mult însemna faptul că ambasador la Londra era marchizul Michel de Castelnau de Mauvissière, om deosebit, autentic intelectual, diplomat cu pregătire şi disponibilitate pentru litere. S-ar putea spune că este primul om, în adevăratul înţeles al cuvântului, pe care l-a întâlnit în peregrinările de până atunci exilatul. Michel de Castelnau i-a dat lui Giordano Bruno nu numai adăpost şi hrană, i-a fost nu numai gazdă bună, preocupat ca omului hăituit până atunci să nu-i lipsească nimic din cele alte traiului, dar i-a fost sprijin în toate câte îl încearcă pe un semen cu firea

sensibilului italian. Cu solidă pregătire, echilibrat, ambasadorul era omul cu care se puteau duce discuţii libere, era sfătuitorul înţelept, prietenul gata să sprijine, să sară în ajutor. Datorită lui în primul rând, datorită atmosferei pe care a ştiut să i-o creeze, perioada petrecută în Anglia de Giordano Bruno a fost cea mai fructuoasă din viaţa sa.

Oxfordul i-a deschis porţile în scurtă vreme, fapt care face ca în iunie, doar după câteva luni de şedere în Anglia, să-şi spună cuvântul în sprijinul sistemului lui Copernic şi să pulverizeze argumentele reprezentantului, în opoziţie, al Academiei. Stimulat de circumstanţe, Bruno a strălucit din nou pentru prima dată în public de când se afla în Anglia. Dar şi aici, ca în atâtea alte locuri până atunci, strălucirea, sagacitatea observaţiilor, limpezimea expunerii, patosul, replica definitivă, adică ceea ce-l făcea să fie fără egal şi fără rival în situaţia de a-i face faţă deschis, i-au adus ireversibile opoziţii. Silogismele cu care şi-a desfiinţat preopinentul şi l-au făcut să cunoască satisfacţia izbânzii într-o cauză pe care o socotea a epocii sale, i-au adus o ripostă puţin academică, dar concretă, aceea a interzicerii activităţii sale profesorale la Oxford. Ca şi altă dată şi

acum, ca şi atunci când îl supărase pe rectorul de la Geneva sau pe colegii din Toulouse, pe toţi cei care reprezentând vechiul şi apărând cauze pierdute în lipsă de argumente apelau la măsuri administrative. Dar disputa de la Oxford, chiar dacă a dus la îndepărtarea sa din corpul universitar, i-a adus renume la Londra, fapt notabil deoarece în capitală exista intensă preocupare pentru gândirea lui Copernic. Giordano Bruno a fost primit cu interes şi căldură în cercurile ştiinţifice londoneze.

Invitat, ascultat, provocat, urmărit în toate cu interes, filosoful şi-a clarificat aici opinii şi şi-a dezvoltat gândirea până la închegarea sa într-un sistem, pe care-l cuprind aşa numitele „dialoguri”. Primul a fost *Cena de le ceneri* (*Cina din postul mare*), rezultat al unei dispute pe teme de cosmologie într-un cerc de intelectuali. Sigur că în *Cena…* ca şi în celelalte dialoguri publicate la Londra în anii 1584 – 1585, erau expuse convingerile câştigate de-a lungul anilor, valori pe care le făcuse cunoscute prin viu grai de la catedra universitară sau în dialoguri publice, cristalizate la Londra, într-o atmosferă stimulatoare pentru gânditor. N-a fost lipsit de opoziţii şi de inamiciţii, manifestându-se potrivnic scrierilor chiar

oameni apropiaţi lui ca Philip Sidneo. Şi acestea chiar de la prima publicaţie, de la *Cena de le ceneri*, unde Giordano Bruno combătea pedantismul. Stimulat de dispută, filosoful dezvoltase argumente, năzuind nu numai să observe falsul reprezentat de pedantism şi plaga pedanteriei, dar să o şi elimine.

În continuare, la Londra, a publicat *De la causa, principio et uno*, dialog de importanţă capitală în definirea şi exprimarea concepţiei despre lume a gânditorului revoluţionar Giordano Bruno. Şi-a înmulţit duşmanii după lansarea acestui nou atac, acum la adresa peripateticienilor, adică nişte pedanţi adepţi declaraţi ai aristotelismului, de fapt a ceea ce ei ciunteau din doctrina lui Aristotel. Ştia la ce se expune, dar totodată era sigur că forţele sale intelectuale, capacitatea sa de a demasca falsurile şi a pune în lumină adevărul nu pot fi stăvilite. Ostilitatea, ameninţările au fost departe de a-l domoli, el şi-a ascuţit mai mult condeiul şi la violenţă a găsit arma cu care să răspundă apărând adevărul, bătându-se să-l impună.

Dialogul *Despre cauza, principiu şi unitate* este esenţial pentru cunoaşterea sistemului de gândire al lui Giordano Bruno şi aprecierea contribuţiei sale pe

planul cugetării universale. La dialog participă: Teofil, Dicson şi Gervasiu, punctul de vedere brunian fiind exprimat şi susţinut de Teofil. În esenţă dialogul stabileşte că toate fenomenele existenţei pornesc de la materie, că aceasta este sursa multitudinii de manifestări proprii vieţii. El spune, prin Teofil, că: „singură materia este substanţa lucrurilor, – şi, mai mult, că ea este natura divină, după cum a spus (…) Avicebron". Bruno subscrie la gândirea lui Avicebron pentru că şi el, asemenea gânditorului din Evul Mediu, căuta ca odată cu constatarea materialităţii lumii, a cauzei determinate a materiei, a calităţii ei de a fi divină, înţelegând prin aceasta creatoare, să se elibereze de rigorile bisericeşti. Dicson socoteşte, la rându-i: „Vom putea spune, aşadar, că materia este determinată de ea însăşi", iar Teofil că în natură „deşi formele variază la infinit şi se urmează unele pe altele, materia este mereu una şi aceeaşi".

Aceste afirmaţii trebuie apreciate în raport cu ideologia dominantă a epocii, cu ceea ce biserica şi apropiaţii ei susţineau sus şi tare, în raport cu tradiţionalismul. El afirmă, dezbate convingător şi trage concluziile necesare în ceea ce socoteşte a fi „principiul materiei", în dialogul III, din care am citat,

materia fiind arătată ca potentă, aşadar că sursă de energie, bază a tuturor fenomenelor. În dialogul următor, al IV-lea, observă filosoful român C.I. Gulian, va „dezvolta un punct nou; materia considerată ca substrat al tuturor lucrurilor”. Gervasiu spune: „Şi dacă (materia) s-ar fi mulţumit cu forma pe care o avea acum cincizeci de ani, ce ai mai spune atunci? Ai mai fi Poliniu? (preopinentul lui Gervasiu). Dacă s-ar fi oprit la forma de acum patruzeci de ani, ai fi oare atât de schimbat, vreau să spun atât de adult, de perfect şi de învăţat? Aşadar, după cum îţi face plăcere că celelalte forme au făcut loc acesteia, tot astfel este voinţa naturii care ordonează universul, ca toate formele să facă loc tuturor”.

Bruno vorbeşte, de asemenea, despre formele diferite ale manifestării materiei. Ideea unităţii se găseşte convingător expusă, concluzia devenind necesară: „Aţi înţeles, aşadar, cum toate lucrurile sunt în univers şi cum universul este în toate; noi suntem în el, el este în noi şi astfel totul coincide într-o desăvârşită unitate. Iată de ce nu trebuie să ne trudim mintea, iată de ce nu există niciun lucru de care trebuie să ne înspăimântăm”. Împotriva spaimelor întreţinute de biserică el afirmă mândru, dreptul la

libertate, putinţa de a trăi fără frici, desprins de cenzuri transcendentale. Sacerdot al raţiunii, dezvăluie şi subliniază adevărurile sugestiv, în imagini clare, accesibile. „Aşadar, vreau mai întâi să observaţi că este una şi aceeaşi scară pe care natura coboară spre producerea lucrurilor, iar inteligenţa se înalţă spre cunoaşterea lor”. Vorbeşte, de asemenea, despre contrarii, observă şi explică unitatea contrariilor.

Aceste adevăruri dinamitau vechi sisteme pe cât de frumos concepute, pe atât de neadevărate. Reacţionau violent cei care prin ele îşi arogau supremă autoritate şi intangibile poziţii. De la ei pornea totul, de la teama lor de-a pierde ceea ce socoteau că au pentru totdeauna. Reacţiona atât obtuzitatea cât şi ipocrizia, dar mai ales ipocrizia. I-a supărat aşa precum a făcut-o şi *Cina din postul mare* unde scria că: „Nolanul (Giordano era din Nola) a descătuşat spiritul uman şi cunoaşterea lui, care erau închise în închisoarea foarte îngustă a văzduhului străbătut de vârtejuri, (n.n.)”. În replică la teoriile îmbrăţişate de biserică privind „cerurile”, cu diferitele lor categorii, Giordano scrie: „Ştim că nu există decât un cer, un spaţiu imens al eternităţii”, în ceea ce priveşte dumnezeirea, persoanele cu care „părinţii”

populau cerurile, filosoful scrie: „gândirea la care am ajuns ne spune să nu căutăm dumnezeirea departe de noi, deoarece o avem alături, ba chiar în noi;…aşa cum locuitorii celorlalte lumi nu trebuie s-o caute la noi, deoarece o au alături şi în ei, întrucât Luna eşti cerul pentru noi tot atât cât suntem noi cerul pentru Lună”. Cu splendidă penetrantă înzestra lumea cu elemente de bază ale cugetării moderne.

Idei expuse în *Cina din postul mare* vor fi extinse şi adâncite în dialogul De *l’infinito universo et mondi* (*Despre infinit univers şi lumi*). „Concluzia la care vreau să ajung”, spune Giordano Bruno prin personajul numit Fracastoriu, concluzie la care va ajunge luându-l o dală cu el pe cititor, este că: „faimoasa şi obişnuita ordine a elementelor şi a corpurilor lumeşti (ordine aristotelică, ierarhie consfinţită de biserică într-un chip convenabil ei, cu cer perfect şi iunie păcătoasă *n.n.*) este un vis şi o închipuire goala, deoarece ea nu este confirmată de natură, nici nu este dovedită şi nu poate fi argumentată de raţiune, şi nici nu este posibilă şi nu poate fi realizata în act. Este, aşadar, de ajuns să ştim că există întinderi infinite şi nu spaţiu cuprinzător, care conţine şi pătrunde totul. Sunt, în acest spaţiu,

nenumărate corpuri lumeşti asemănătoare lui şi niciunul nu este mai în mijlocul universului decât celălalt, deoarece acest univers este infinit, şi este deci fără centru şi fără margini". Mai spune el, după demonstraţie, că: „nu există o singură lume, un singur Pământ, un singur Soare, ci există atâtea lumi câte lămpi luminoase vedem în jurul nostru, şi nici ele nu sunt mai mult sau mai puţin în cer şi în loc şi în spaţiu, decât este lumea noastră în spaţiu, într-un loc şi în cer". Fracastoriu vorbeşte despre unitatea şi eternitatea lumii, emite ideea existenţei vieţii, a locuitorilor, fiinţe raţionale, şi pe alte corpuri decât Pământul.

Giordano Bruno este conştient că prin teoriile sale va „răsturna" lumea, aşadar vechea concepţie despre lume, dar este convins că împotriva tuturor autorităţilor şi fixatelor sau doritelor armonii, el are datoria să-şi comunice şi să-şi susţină, indiferent cu ce opinii s-ar ciocni, convingerile proprii, rezultat al exerciţiului investigator al raţiunii.

Elogiu gândirii libere, îndrăzneţe, adevărului, îl reprezint;! şi dialogul *Spaccio della bestia trionfante* – *Alungarea bestiei triumfătoare*, dedicat omului nou, cu minte ascuţită, generozitate şi simţ al

responsabilităţii, rezultat al unui proces evolutiv, al desprinderii, de tot ceea ce ţinea de „bestie”, de luptă împotriva a ceea ce-i îngrădeşte împlinirea umană şi existenţa demnă. Este un colocviu menit să dezbată şi să impună valori etice, să discrediteze vetustul, prejudecăţile. Gândeşte la omul nou, acela căruia îi este proprie raţiunea, în care domină inteligenţa, receptează şi emite valori spirituale: „divinul soare intelectual”. O face cu luminoasă încredere în forţa intelectualităţii, a nobleţii spirituale umane, în ceea ce reprezintă în semeni „divinul”, adică cea mai înaltă şi subtilă formă de manifestare a materiei. Pentru „alungarea bestiei” şi pentru iradierea divinului soare intelectual, a scris *Spaccio della bestia trionfante*, acestui ţel şi-a închinat viaţa, l-a slujit cu fierbinte şi nobilă pasiune, născută din convingerea asupra necesităţii cunoaşterii şi afirmării adevărului. În *Alungarea bestiei triumfătoare* vorbeşte despre omul „stăpânitor al pământului”, de ceea ce presupune posibila calitate. Admiră voinţa semenilor de a „a egala actele zeilor”, capacitatea lor de a evolua şi a birui greutăţi, a depăşi aparente limite prin tot ceea ce „sărăcia şi lipsa” fac să „răsară din adâncimea intelectului omenesc”. „Minţile lor s-au ascuţit – scrie

el – ele au născocit meşteşugurile, au descoperit artele – şi – depărtându-se prin activităţile şi hărnicia lor, mereu tot mai mult de starea de dobitoace, ei se apropie tot mai mult de starea dumnezeiască”, înţelegând prin aceasta din urmă ipostaza creatoare care îl face pe om să „plăsmuiască cu mintea lui alte naturi, alte desfăşurări de fenomene, alte orânduiri”.

La Londra în 1585 a apărut şi dialogul intitulat la *cabala del Cavallo Pegaseo*, îndreptată împotriva teologilor de toate categoriile, începând cu profeţii şi apostolii, continuând şi cuprinzând pe toţi cei care se justifică prin revelaţie sau revelaţii, tot ceea ce caută să se susţină prin supranatural. O face în numele „naturalului”, al capacităţii şi datoriei omului de a cunoaşte prin sine însuşi şi a nu accepta decât ceea ce se justifică raţional.

În numele raţiunii umane Giordano Bruno batjocoreşte ipocrizia şi pe cei ce o profesează pretinzând oamenilor să fie „măgari”, adică să ştie cât mai puţin şi să creadă totul, să fie „săraci cu duhul”, pentru ca să ajungă în „împărăţia cerurilor”. Comentându-i în derâdere pe Matei, Marcu, Paul şi Ioan, el scrie: „Rugaţi-vă, rugaţi-vă lui Dumnezeu, o prea iubiţii mei, pentru ca, dacă încă nu sunteţi

măgari, să vă facă măgari. Numai să vreţi, pentru că, desigur, vi se va acorda graţia; căci, deşi în mod firesc sunteţi măgari, iar instituţia voastră comună nu este altceva decât o măgărie, trebuie să luaţi aminte şi să aveţi bine grijă dacă sunteţi ori nu măgari în faţa lui Dumnezeu; vreau să vă spun dacă sunteţi acei nenorociţi ce rămân legaţi înaintea porţii, ori ceilalţi, cei fericiţi, care intră înăuntru. Aduceţi-vă aminte, o credincioşi, că primii noştri părinţi pe acel timp erau plăcuţi lui Dumnezeu şi erau în graţia lui, în paza lui, mulţumiţi în raiul pământesc, când erau măgari, adică simpli ignoranţi ai binelui şi ai răului".

Rândurile din *Cabala del Cavallo Pegaseo* nu-şi află asemănare, aşa cum au observat comentatorii, decât în pamfletele antiecleziastice ale lui Erasm. Dar sunt mai aprinse, temperamentul italianului fiind altul decât al olandezului. Şi la unul şi la celălalt însă pornesc din aceeaşi sursă intelectuală, determinate de împotrivirea faţă de marea minciună pe care o întreţineau toate categoriile şi cohortele de teologi, corifeii sau armaşii de rând ai ideologiei bisericeşti. Profeţi şi apostoli, fără deosebire, intră în angrenajul comentariului lucid, dar aprins. După pedanţi, peripateticieni, după soiurile de prostie pretenţioasă

pe care o reprezentau, îşi ridică împotrivă ura neiertătoare a ecleziaştilor. *Cabala del Cavallo Pegaseo* dinamitând ideologia bisericească, compromiţându-i prin aparent uşoară, dar irezistibilă, derâdere, atât autorităţile cât şi enoriaşii.

Aici, la Londra, a scris şi lucrarea esenţială în definirea filosofului luptător, a omului năzuind către absolut şi desăvârşire, a celui care trăieşte cu sentimentul infinitului accesibil. Se intitulează *De gli eroici furori* şi duce către raţiunea avânturilor sale, arată forţa determinantă a unei existenţe fierbinţi, dăruite. *Avânturile eroice* ne duc mai lesne aproape de cel pe care nu numai prin năzuinţă, ci şi prin capacitatea de a cunoaşte, desluşi şi proclama, de a acorda imediatul cu infinitul, concretul cu idealul realizabil poate fi apropiat de mari artişti ai Renaşterii, de un Michelangelo sau Leonardo da Vinci. O ardere pasionată, caracteristică creaţiei artistice, îi este proprie şi lui Bruno, De *gli eroici furori* conţin în imagini sugestive admirabile gânduri, „Avânturile eroice” reprezintă mărturisirea de credinţă a unui intelectual luptător care îşi va construi în acest spirit şi îşi va apăra destinul. Ea are valoarea unei cărţi de conduită, probată impresionant de cel care a

conceput-o, s-a înscris ca *memento* în conştiinţa lumii. Dublat de poet, filosoful ne îmbogăţeşte spiritualitatea cu cugetări alături de care pare că mintea zboară şi sufletul fiecăruia prinde aripi.

Scrierile au circulat, au făcut să i se ducă faima şi să crească adversităţile atât. În rândul celor vizaţi de el, mai toţi printre puternicii zilei, cât şi în instituţiile lor, în cap cu biserica apostolică. Dialogurile îl făceau indezirabil la Londra şi doar datorită autorităţii protectorului său rămâne totuşi pe malurile Tamisei. Era evident, însă, că nu avea cum să stea aici decât împreună cu Castelnau, alături de ambasadorul Franţei bucurându-se de relativă imunitate. Plecarea definitivă, în 1585, a diplomatului francez, o implică, aşadar, şi pe aceea a lui Giordano Bruno. Pentru amândoi însă situaţia din Franţa n-avea să fie prea fericită, Castelnau ajungând în dizgraţie, datorită intrigilor de curte, iar filosoful liber cugetător găsind aici o atmosferă mult mai puţin propice gândirii libere decât atunci când plecase, toleranţei manifestate de Henric al III-lea luându-i locul o atitudine din ce în ce mai aspră în raport cu manifestările nevoii de libertate spirituală. Speranţele, câte le mai avea, se duseseră, satisfacţiile pe care le

încercase o vreme în Anglia deveniseră o amintire parcă de demult, Franţa nu-i oferea perspective, de patrie îi era dor şi gândurile îl duceau către o posibilă întoarcere. Era conştient însă că, după toate cele întâmplate, după tot ce scrisese împotriva bisericii, avea nevoie de garanţii şi aceste garanţii puterea ecleziastică refuza să i le dea.

Rămâne în Franţa şi lucrează; o duce foarte greu şi sprijinul nu. şi-l găseşte decât în muncă, obţinând în schimbul scrierilor condiţii minime de existenţă din partea editorilor. Avea un nume, cărţile îi erau aşteptate, astfel că *Centum et viginti articoli de natura et mundo adversus peripateticos*, deci *Cele o sută douăzeci de teze despre natură şi lume, împotriva peripateticienilor*, publicată în 1586, cunoaşte o a doua ediţie în 1588. A redactat lucrări referitoare la fizica aristotelică, la chestiuni de matematică, mai bine-zis comentarii pe marginea unor concluzii la contribuţiile matematice, a pregătit dispute. Dar îi erau potrivnici cei de la Colegiul Cambrai, de asemenea influentul matematician Fabrizio Mordente, compatriot al lui Giordano, supărat din pricina criticilor adresate lui de către filosoful noian, îi era puţin binevoitoare curtea. N-avea

cum să mai rămână în Franţa…

Porţile Italiei erau închise filosofului aflat pe poziţii ireconciliabile cu biserica apostolică, puternică şi neiertătoare în peninsulă. Se cunosc încercări de apropiere, cu neputinţă însă de săvârşit fără ca filosoful, considerat monah de către autorităţile eclesiastice catolice, să renege poziţii strălucit afirmate şi, mai ales, să reîmbrace rasa ordinului.

Bruno n-avea să o facă.

În ceea ce priveşte repudierea convingerilor sale se ştie că n-a făcut-o nici sub ameninţarea morţii şi că a murit afirmându-şi dreptul de a gândi liber şi de a-şi face cunoscute gândurile.

În Elveţia, de unde plecase ca excomunicat de către calvinişti, n-avea ce căuta, de asemenea, în Anglia, unde duşmanii erau mulţi, puternici, deloc dispuşi să uite. În Franţa, cercurile aristotelice se manifestau – s-a văzut – violent şi ar fi fost gata să ajungă la suprimarea sa. Putea să se îndrepte doar spre Germania, ceea ce a şi făcut, cu speranţa unei relative toleranţe, echivalând cu posibilitatea de a preda la vreuna din universităţile protestante, de a scrie şi publica. N-a fost tocmai aşa, de vreme ce după porţi închise în diferite oraşe, una, deschisă pentru o

vreme la Universitatea din Marburg, i-a fost închisă intempestiv, refuzându-i-se dreptul de a ţine cursuri, după ce fusese acceptat în rândurile profesorilor. Abia la Wittenberg i se dădu posibilitatea să predea filosofia, după ce i se pretinse să intre în rândurile lutheranilor, ceea ce nu însemna mai mult decât un act formal pentru omul lipsit de prejudecăţi care era Giordano Bruno. Nu accepta un compromis, ci unica posibilitate pentru el de a-şi face cunoscute părerile, de a le susţine, de la o catedră universitară, de a însămânţa, aşadar, noul.

Lăsat în pace, fără suspiciuni, şi-a văzut de cursuri, i-a câştigat pe studenţi, a avut timp să redacteze şi să publice, astfel că acei doi ani petrecuţi în cetatea lutherană pot fi socotiţi printre cei buni din viaţa sa atât de agitată. Din păcate însă, n-a putut rămâne nici aici prea mult, oraşul ajungând să fie dominat de partida calvinistă, ireductibil adversă lui. După relativă linişte este din nou în situaţia de a pleca, de fapt a fugi.

Încotro?

Nici el nu ştia, având în vedere situaţia cunoscută. Întoarcere nu încăpea, Germania părea că nu mai are ce să-i ofere, deoarece Mainz, Wiessbaden,

Marburg îi încinseseră porţile şi acum devenise nedorit în Wittenberg.

Se îndreptă spre puternicul centru de cultură care era Praga, oraş catolic unde Rudolf al V-lea dădea impresia disponibilităţii pentru intelectualitate şi deschidere spre nou. Era o faţă pe care împăratului i-ar fi plăcut să o cunoască lumea şi pe care apologeţii curţii căutau să o lustruiască. Nu domnea teroarea spirituală, dar nu lumina nici libertatea, monarhul nu se putea desprinde de autoritatea ideologică a catolicismului şi nici de ceea ce îi limita lui însuşi gândirea. Ar fi vrut să facă mai mult, dar n-avea îndrăzneala, era mai cu seamă prudent în cele ce ţineau de filosofie. Spiritul cu totul liber, îndrăzneala lui Giordano Bruno nu aveau cum să-l cucerească, mai degrabă să-l sperie.

La Praga a publicat *Tezele împotriva matematicienilor şi filosofilor timpului nostru*, lucrare definitorie pentru filosofia lui Bruno, de însemnătate deosebită pe planul gândirii epocii. La intelectualitatea praghează însă, reflex al atitudinii lui Rudolf, n-a avut firescul ecou, cum, de altfel, nu au avut nici altele.

Filosoful italian a părăsit, deziluzionat, frumosul

oraş de pe Vltava.

În nesfârşitul itinerar al lui Giordano Bruno, punctul următor l-a reprezentat Helmstedt, oraş universitar, de asemenea de apartenenţă catolică, unde însă se simţea spiritul larg tolerant al ducelui Iulius Braunschweig, de a cărui protecţie s-a bucurat. Puţină vreme însă, pentru că ducele, în vârstă, a încetat din viaţă, iar Bruno a pierdut o nouă posibilitate, tocmai acum când era pe culmile maturităţii gândirii, în plină energie, când convingerile se statorniceau într-un sistem.

A plecat şi de aici îndreptându-se spre Frankfurt pe Main, cu speranţa că acolo va putea să publice în formă definitivă operele sale sinteză. După scurtă şedere la Praga, în 1589 revenise pe pământurile germane, pentru ca în 1590, în toamnă, să se stabilească în condiţii relativ bune, în oraşul de pe Main.

Editorii, gata să-i tipărească operele, îi ofereau condiţii onorabile de existenţă în timpul definitivării textelor şi a muncii editoriale. La Frankfurt dă spre tipărire poeme filosofice, în limba latină, prin care aşază într-o nouă modalitate şi reliefează idei conţinute în dialoguri. Lucrările de la Frankfurt, ale

ultimei sale perioade de creaţie, lasă să se simtă o anume linişte interioară, aceea a convingerilor de nezdruncinat, definitive, care pare că aduceau împăcarea neostenitului căutător şi drumeţ. Este culmea pe care va rămâne, certitudinea de la care nu va abdica, chiar dacă va plăti cu viaţa.

Totuşi, nu stă prea multă vreme, după câte se pare datorită atitudinii puţin binevoitoare a autorităţilor – şi aici catolice – faţă de prezenţa sa în oraş. Nu se ştie dacă acesta a fost motivul determinant sau dacă l-a mânat către Zürich ceea ce devenise la el o a doua natură. Poate l-au atras invitaţiile unor elevi ai săi, poate că l-a îndemnat devotatul său elev, colaborator şi slujitor, care devenise Jeronim Wessler. Operele vor apare la Frankfurt, la Zürich nu publică, păstrând pentru editorii din oraşul de pe Main alte lucrări, întoarcerea aici fiind dorită de Giordano Bruno şi făcând parte din planurile sale. Dar a venit, fatală, invitarea lui Giordano Bruno de către Giovani (Zuane) Mocenigo, tânăr nobil, dornic să se iniţieze în mnemotehnică şi în general să-i fie învăţăcel filosofului.

Rugămintea lui Mocenigo, invitaţia ca Bruno să vină la Veneţia, se întâlnea cu dorinţa cunoscută a

peregrinului italian de a reveni în patrie, de a călca pe locurile de mult părăsite, de-a fi printre ai lui. Îl chema într-un oraş splendid, unde se simţise bine şi îşi publicase o primă lucrare, oraş în care se ştia că nici Inchiziţia nu era atât de violentă ca în altele. Răspunsul nu putea fi decât afirmativ cu atât mai mult cu cât gândea şi la perspectivele universitare oferite de Italia. Se ştia că la Padova, rămăsese fără titular catedra de matematică, Giordano Bruno ar fi dorit-o, ca şi alţi competitori celebri, printre care Tommaso Campanella, dar catedra a fost atribuită lui Galileo Galilei.

Aşa a fost să fie şi Giordano Bruno a acceptat invitaţia lui Mocenigo…

La Veneţia se întâlneşte cu un elev puţin înzestrat, dar infatuat, ros de ambiţii, suspicios, pe scurt un om cu o spiritualitate precară. Prin aducerea lui Giordano Bruno, celebru nu numai prin ideile sale, ci şi prin memoria excepţională, mai mult dar al naturii decât rezultat al mnemotehnicii, Mocenigo spera că în scurtă vreme va ajunge, prin stăpânirea „secretelor” filosofului, la capacitatea şi – mai mult – la celebritatea acestuia. E drept că pentru Bruno mnemotehnica însemnase o preocupare, mai ales în

primii ani, că datorită înzestrării sale şi… mnemotehnicii, la Roma, că l-ar fi impresionat pe papa Pius al V-lea printr-un psalm în ebraică pe care l-ar fi reţinut prin procedee mnemotehnice.

În acest domeniu, al mnemotehnicii, care avusese în Evul Mediu un maestru în persoana lui Raimundus Lullus (spaniolul Ramón Lulli), Giordano Bruno înscrisese câteva lucrări: *De compendiosa architectura et complemento Artis Lulli*, *Ars memoriae* şi altele. Autoritatea lui Bruno nu era însă dată de scrierile în mnemotehnică. În mediile ostile, performanţelor sale li se dădea vulgar fel şi-fel de explicaţii, ajutat fiind pentru unii de Dumnezeu, pentru alţii de Diavol.

Mocenigo pretindea rezultate rapide prin dezvăluirea a tot ceea ce se suspecta a fi secret ascuns lui de către profesor. Faptul nu putea decât să-l supere pe filosoful care şi aşa avea sentimentul unei concesii, conştiinţa timpului pierdut cu o mediocritate de care depindea existenţa sa materială. Veneţia nu-l satisfăcea şi din alte puncte de vedere, perspectiva de la Padova fiind pierdută, alte catedre universitare dominate de catolicism neoferind vreo posibilitate unui indezirabil ca el, nu-i rămânea decât să revină la

Frankfurt. Aici editorii îi publicaseră operele date spre tipărire şi aşteptau altele, gata să-i asigure întreţinerea în perioada lucrului care n-ar fi fost deloc scurtă.

S-a hotărât, aşadar, să plece şi i-a spus-o lui Mocenigo, creatură infamă, căruia i-a mers imediat ghidul la răzbunare, la cea mai sigură şi teribilă, aceea de a-l denunţa Inchiziţiei şi aceasta cu atât mai mult, cu cât aproape fiecare afirmaţie a filosofului putea fi reţinută drept cap de acuzare de zbirii Sfântului Oficiu. Mocenigo a reţinut şi a redat tot ceea ce i s-a părut de natură să aibă efect asupra inchizitorilor, cele ce priveau religia şi biserica. Nu a putut să-i pătrundă filosofia, a prins afirmaţii curente exprimând o filosofie, le-a redat în litera lor, explozivă fireşte pentru spirite obtuze sau ipocrit interesate, pentru cei ce cultivau suspiciunea, încurajau denunţurile şi reprimau necruţător. Mai mult chiar, nu s-a mulţumit doar să-l denunţe, ci până la intervenţia Inchiziţiei l-a închis el „într-o cameră”, privându-l de libertate, oferindu-l călăilor.

Pentru Giordano Bruno începe calvarul.

Suntem în anul 1592 şi cel mai mare filosof al Renaşterii este închis pe baza denunţului, de fapt al

denunţurilor (au fost trei) lui Zuane-Giovanni Mocenigo. Acesta s-a adresat inchiziţiei veneţiene care, în condiţiile specifice ale Serenissimei, manifesta oarecare măsură. Delaţiunea conţinea afirmaţii grave, suficiente pentru a aduce condamnarea, trebuiau însă probe, martori, denunţul nefiind suficient pentru veneţieni.

În faţa tribunalului puţine din cele arătate de Mocenigo au rămas în picioare, în primul rând datorită modului în care Bruno şi-a expus şi apărat cauza, de asemenea martorilor care nu au confirmat afirmaţiile lui Mocenigo. Filosoful spune şi demonstrează, îşi comentează textele şi respinge afirmaţiile nedovedite ale denunţătorului. Împotriva lui Bruno tribunalul nu avea probe, fapt care a făcut să se vorbească, „procesul” său devenind o problemă de răsunet, ceea ce putea să ducă la izbăvirea sa prin crearea unei opinii favorabile lui şi era pe cale să se producă la Veneţia. Faima a făcut însă să se sesizeze inchiziţia din Roma care cere informaţii, apoi dosarul şi fără să aştepte elucidări sau concluzii, fără vreun act de condamnare, pretinde transferul la Roma al celui în curs de judecare la Veneţia. Motive nu erau, de aceea

Vaticanul a recurs la un act de autoritate prin intervenţia directă a Papei, în faţa căruia veneţienii, în declarat dezacord, au cedat totuşi.

Şi astfel, Giordano Bruno a fost trimis la Roma spre a fi judecat acolo, destinat să fie un exemplu de pocăinţă, de întoarcere la turmă a ceea ce până atunci fusese indezirabilă şi periculoasă oaie rătăcită. Se deschidea, aşadar, un proces între biserică şi libera, îndrăzneaţă cugetare reprezentată de Giordano Bruno, între neadevărul straşnic păzit şi adevăr, între cei ce aveau în sprijinul lor forţa şi cei care n-aveau alături decât dreptatea cauzei.

Lupta a fost lungă, procesul deloc uşor de condus în raport cu un spirit ca acela al lui Bruno şi a adevărurilor pe care le proclama. A fost greu căci se urmărea nu imediata sa suprimare, ci retractarea, inchizitorii căutau o victorie pe planul ideilor, al spiritului.

A durat mult, aproape opt ani, de vreme ce Giordano Bruno este deţinut, de autorităţile inchizitoriale din Roma, din 1593 până la începutul anului 1600. S-au folosit toate metodele posibile, de la ameninţare la tortură, de la presiuni morale, la pretinse dezbateri. S-a lucrat, am spune, sub „speciae

aeternitatis”, fără grabă, cu ghidul la izbânda care, după părerea cardinalilor şi teologilor în subordine, n-avea cum să le scape.

Aflat după gratiile închisorii Sfântului Oficiu, Giordano Bruno era când ameninţat, când tentat, i se promitea libertatea şi accesul spre demnităţi eclesiastice în cazul retractării şi Iadul, iar mai înainte moartea pe rug în caz contrar. În cazematele din Roma erau şi alte minţi luminate, alţi indezirabili liber-cugetători. În anii detenţiunii lui Giordano Bruno, va cunoaşte rigorile Inchiziţiei un alt mare filosof al epocii şi al lumii, Tommaso Campanella, cel care-şi va petrece zece ani din viaţă în închisorile zbirilor vremii. Instrucţiunea propriu-zisă, modalităţile judecătoreşti inchizitoriale, probele, martorii şi aşa mai departe, toate cele produse şi petrecute de-a lungul celor opt ani nu sunt foarte bine cunoscute, deoarece documentele, aşadar dosarul, s-au pierdut sau au fost făcute pierdute. Şi este explicabil, deoarece uciderea lui Bruno însemna totodată neputinţa ecleziaştilor de a birui, prin argumente sau ameninţări, un om demn, hotărât să-şi apere cu orice preţ convingerile, cât şi un act criminal. Probabil că amănuntele de acolo, lipsa de probe, incapacitatea în

disputele dintre teologii cenzori şi Bruno, ar fi fost şi mai compromiţătoare pentru biserică. Celor care îl învinuiau de erezie le replica, acuzându-i pe ei de gânduri eretice pe marginea operelor sale, care – arăta el – nu contraveneau dogmei.

A fost audiat şi răsaudiat, s-au căutat probe şi, în cele din urmă, în 1599, i s-a cerut să retracteze afirmaţiile observate şi stabilite prin opt capete de acuzare.

Cardinalul Bellarmin, principal judecător, a avut convingerea că va izbuti, a şi anunţat că Bruno a recunoscut în parte, că va urma retractarea, ceea ce ar fi adus bisericii victorie de răsunet, iar filosofului libertatea într-un viitor nu prea îndepărtat. Ce l-a făcut pe Roberto Bellarmin să anunţe posibilitatea? Probabil o anume oboseală a lui Giordano Bruno la capătul atâtor ani de detenţiune torturantă, poate un moment pe care prelatul inchizitor l-a crezut de încurajatoare slăbiciune. M-a fost aşa. Giordano a respins toate acuzaţiile bazate doar pe delaţiunea lui Mocenigo, lot ceea ce lovea direct clerul, ceea ce ei ar fi vrut să arate drept profanare.

În ceea ce priveşte aspectele filosofice, era imbatabil şi inchizitorii nu l-au clintit cu o iotă. N-a

cedat, n-a dat înapoi, şi-a susţinut prin viu grai sau în scris poziţiile, nu s-a lăsat înfrânt şi n-a făcut-o nici atunci când i s-a dat un ultim termen, când în patruzeci de zile trebuia ori să-şi recunoască vina şi să abjure, spre gloria bisericii, ori să se îndrepte spre rug.

Acestea se întâmplau în toamna anului 1599 şi n-au avut efect asupra lui Bruno, decât că l-au făcut să-şi scrie apărarea şi să o trimită papei Clement al VIII-lea. Scrisoarea se ştie că a fost deschisă, dar probabil că a rămas necitită, ea neconţinând ceea ce pontiful aştepta de atâta vreme, adică recunoaşterea greşelilor, retractarea afirmaţiilor şi cererea de graţiere. Giordano Bruno nu cerea aşa ceva, el îşi susţinea dreptul de a gândi liber, el şi omenirea.

La sfârşitul primei decade din februarie 1600 i s-a comunicat sentinţa, apoi a fost predat guvernatorului Romei, cu rugămintea de inutil supremă ipocrizie, de a se proceda cu milă şi, mai ales, fără vărsare de sânge, când el – se ştie – era trimis pe lumea cealaltă în chinurile rugului.

Execuţia a fost hotărâtă pentru dimineaţa zilei de 17 februarie 1600.

Filosoful s-a comportat în continuare cu aceeaşi

tărie, el care-l) a citirea sentinţei îi copleşise cu amar dispreţ, spunându-le: „De temut, vă temeţi voi care daţi sentinţa, nu eu, care o primesc”. O spunea din adâncul convingerii sale, văzând tot ceea ce se făcuse spre „gloria bisericii” în propriul său caz, ştiind că moartea sa pe rug nu înseamnă izbândă pentru prelaţi şi teologie, ci expresie a neputinţei, o crimă pe care istoria n-avea cum s-o ierte, o crimă împotriva adevărului pe care el îl proclamase curajos, deducându-l firesc, din existenţă, şi-l apărase cu irezistibilă capacitate de convingere. Aveau sentimentul culpabilităţii, ei care nu puteau opune argumentelor filosofului decât forţa „braţului secular”, cum îi plăcea să se numească bisericii catolice. Iar Bruno, în moarte avea sentimentul biruinţei, primind-o ca pe un act în lupta conştient angajată pentru liberă şi dreaptă cugetare, pentru ca omenirea să privească cu proprii ei ochi, să gândească cu mintea sa, spre gloria raţiunii şi triumful vieţii. S-a comportat până la sfârşit cu o admirabilă consecvenţă, trăindu-şi prometeic destinul, el care „prin forţa sa reprezentativă pentru momentul Renaşterii, se situează (…) alături de Michelangelo şi de Leonardo da Vinci, de Rafael şi de Tiţian”. (Edgar Papu).

Dădea ultima bătălie, sigur de victorie, gânditorul care-i biruise pe scolastici şi pedanţi, proclamase gândirea liberă şi prin ea adevărurile lumii, pe care în perspectivă materialistă o arată ca fiind „unitară şi materială, necreată şi indestructibilă”. (C. I. Gulion). Dădea ultima bătălie apărându-şi convingerile, murea susţinând idei pentru a căror apropiată impunere ştia că jertfa sa înseamnă un argument. Murea fără să retracteze, subliniind dreptatea sa, dispreţuindu-şi ucigaşii, învinşi fără glorie, în ciuda aparenţei lor de învingători.

LOPE DE VEGA

O operă colosală, numeric de neînchipuit şi totuşi reală, impune pe unul dintre titanii daţi Renaşterii de Spania – Lope de Vega.

Născut în 1562, scriitorul autentifica în 1624 paternitatea asupra a peste 1.000 de piese, „comedias”, cum le spunea el producţiilor dramatice şi asupra a aproximativ 1.500 în 1632, ceea ce face ca adăugând cele scrise în anii care s-au scurs până la moarte, ani, ca şi ceilalţi, de lucru intens, numărul să fie evident mai mare. Iar dacă se ţine seamă – şi se cuvine – de piesele religioase, acele „sacramentale”, în număr de câteva sute, opera sa a însumat cândva

aproape două mii de titluri. Şi acestea numai în domeniul dramatic, deoarece marele spaniol a scris şi romane eroice, de dragoste şi de aventuri, poeme, poezii ocazionale şi altele.

A scris enorm şi, evident, a scris fără dificultate, altfel nu ar fi putut ajunge la suma pieselor create de-a lungul vieţii. Dar chiar dacă n-ar fi posibilele două mii, ci realele cinci sau şase sute, câte au rămas până azi şi Lope de Vega ar fi prin ele cel mai fecund autentic dramaturg din toate timpurile. A scris, inspirat, într-o viaţă bogată în evenimente trăite din plin, având ca sursă înainte de toate realitatea bine cunoscută lui a Spaniei vremurilor sale (1562 – *1631*), a oamenilor! şi pământurilor spaniole şi-a istoriei lor, de asemenea i-au oferit material evenimentele de pretutindeni, petrecute cândva, în timpuri îndepărtate, apropiate sau atunci, sub ochii săi. Ele s-au transfigurat în această titanică operă prin mii de personaje destinate scenei şi publicului pe care scriitorul poet, cu o serioasă pregătire universitară, cu nestinsă sete de cultură şi nemăsurată receptivitate a ţinut să-l educe.

Arta marelui fiu al Renaşterii a fost gândită şi practicată cu responsabilitate faţă de capacitatea

scrisului de a contribui la perfecţionarea oamenilor şi progresul omenirii. A scris uşor, dar conştient de rosturile îndeletnicirii, în numele unor convingeri social-politice şi conform unor principii proprii privind tehnica dramaturgiei. Le-a desprins din practică învăţând de la viaţa care a fost principalul său dascăl şi le-a pus în aplicare, apărându-le consecvent şi făcându-le să fie acceptate ca preceptele unui cap de şcoală. Sunt principiile care transpuse în scrisul său vor face ca piesele să cunoască statornic succes şi pe care le-a aşezat, spre a fi de folos şi altora, în volumul studiu *Noua artă de a scrie comedii în zilele noastre* (1609).

Spirit original şi îndrăzneţ Lope de Vega este un inovator în dramaturgie, el valorifică aspecte inedite şi explorează universuri noi, în modalităţi până la el deloc sau timid încercate. Om al Renaşterii, el reuşeşte o admirabilă sinteză între valorile consacrate de vechile literaturi şi tezaurul popular, al cărui impact dă operei o vigoare aparte. Păstrează dezvoltând ceea ce socoteşte a e fi dovedit temeinic, respinge pedanteriile, vetustul. Încrezător în sine, în capacitatea sa de a depista în viaţă şi în istorie, în fapte şi oameni, surse de dramatism şi de poezie le-a

lăsat să-şi impună ca legi în creaţie propriile necesităţi. Astfel au căzut bariere aristotelice, n-au avut cum să reziste nici proclamata unitate de loc, nici de timp, dar a rămas, câştigând prin pana lui Lope noi dimensiuni, unitatea de acţiune, de fapt de concepţie, aşadar rezultanta capacităţii de-a concepe unitar piesa, de a cuprinde şi include în conflict multitudine ele personaje şi de acţiuni, de a le ţine în orbita sa şi de a le conduce ascendent către deznodământ. Este ceea ce dă valoare şi rezistenţă dramatică pieselor, în care, chiar atunci când numărul personajelor este mare, niciunul aproape nu se arată inutil şi rareori se pierde careva pe drum. Dinamismul este extraordinar, se petrec nenumărate fapte, mai toate de efect, autorul face apel la răpiri şi travestiuri, la dueluri de virtuozitate şi nu se sfieşte când este vorba de ucideri în duel., nu fuge de patetism. Nu ocoleşte momentele lirice, toate însă astfel dispuse şi cu atâta pondere încât să nu dăuneze dramatismului, aşadar interesului ascendent şi a efectului emoţional.

În esenţă opera aceasta uriaşă se prezintă ca producţia unui mare realist, a unui scriitor care consideră cu teatrul (dramaturgia) este făcut să reflecte viaţa şi să acţioneze asupra ei. Piesele

reprezintă creaţia unei structuri puternice, sănătoase, a unei fiinţe încrezătoare în oameni şi de un irezistibil optimism. Prins într-o viaţă trepidantă ca om, muncind ca un titan, dezvoltând o formidabilă energie, înfrângând temeri, piedici, prejudecăţi, el a învins de fiecare dată. De aici, din această forţă tot timpul activă, tonusul vital al omului şi optimismul operei sale.

A fost o incandescenţă care s-a cheltuit întreaga viaţă pe toate planurile ei, o vitalitate nezăgăzuită care în mai toate cele, de la ceea ce se înţelege prin existenţă curentă, la creaţie, şi-a impus cu putere de lege virtutea autenticităţii. Prin multe a surprins, prin nu puţinea scandalizat şi uneori nu fără motiv, dar prin cele mai multe din câte a făptuit şi a creat a îmbogăţit viaţa semenilor, prin nesecatul izvor de energie reprezentat de creaţia sa, prin impulsul pe care-l constituie pentru umanitate. N-au lipsit în viaţa sa contradicţiile, cum nu lipsesc nici în scrierile sale, dar sensul vieţii şi al operei lui este progresist şi acesta rămâne caracteristic.

S-a născut în 1562 la Madrid. Tatăl său, Felix de Vega, originar din La Montana, îşi câştiga traiul său şi al familiei din broderie, lucra cu fineţe decoraţiunile

podoabelor preoţeşti. Mama se numea Francisca Fernandez Flores del Carpio, era şi ea originară din regiunea Montanei, mândră cu tradiţiile montaneze de puritate şi virtute spaniolă.

Tatăl avea să-i transmită lui Lope sângele fierbinte, iute. Amândoi şi… astrele i-au dat talentul manifestat precoce şi irezistibil.

Copilul nu ştia să scrie încă, dar simţea şi gândea şi, mai ales, avea nevoie să comunice celorlalţi cele ce-i treceau prin minte şi îi încălzeau sufletul. Îşi dicta improvizaţiile în versuri şi compunea cu uşurinţă, calitate dusă în anii maturităţii la virtuozitate prin practica zilnică a dramaturgului. Copil încă deprinde cele ce ţin de exprimarea corectă şi frumoasă prin scris şi viu grai, învaţă gramatica şi retorica, de asemenea toate câte priveau comportamentul în lume. Mânuirea spadei, muzica şi dansul îi sunt predate, iar el şi le însuşeşte cu folos. Mai târziu, adesea îndrăgostit, va şti să compună şi să cânte serenade sub balcoane, oricând gata să-şi apere onoarea, el ca şi mulţi dintre eroii dramaturgiei sale, geloşi, mândri de frumuseţea iubitelor, gata să le proclame a fi cele mai frumoase şi să convingă, la nevoie cu argumentul spadei, că nu poate fi decât aşa cum spun ei. Căci o

bună parte a operei dramatice, aşadar nenumărate „comedias”, pleacă de la întâmplări din atât de bogata viaţă a autorului. Au remarcat exegeţii că rareori se pot stabili atât de intime corespondenţe între viaţa unui scriitor şi opera sa, ca în cazul tumultuosului trai şi-a admirabilei opere de dramaturg a lui Lope de Vega.

Învaţă cu uşurinţă, ajunge să stăpânească, până la capacitatea de a traduce, limba latină a cărei cunoaştere se ştie că reprezenta premisa umanista! condiţia culturii în vremea aceea. Copilul păşind spre adolescenţă traduce din limba latină dar, mai ales, scrie comedii. În anul 1577, deci la 15 ani, devine pentru patru ani student al Universităţii Alcalá de Henares, timp în care – pierzându-şi tatăl – va fi nevoit să muncească asiduu spre a fi la înălţimea pretenţiilor universitare şi totodată a câştiga bani pentru întreţinerea sa şi a familiei. Tânărul cunoscător al limbii latine, versificator reputat, dansator de elită şi spadasin elegant, devine paj al episcopului de Cartagena. De altfel, de aici înainte va fi nevoit, chiar după ce numele lui era bine cunoscut, după ce devenise autorul a sute de piese, să caute sau să accepte slujbe spre a realiza veniturile necesare unui

trai corespunzător pentru sine şi familie. Realizările financiare de pe urma scrisului erau departe de a fi suficiente, artiştii îi erau mereu îndatoraţi pentru piesele care curgeau de sub pana-i, dar de datorii nu avea cum să se achite. În plus, Lope, scriitorul de geniu, era un om larg, de mare generozitate, gata să ajute, spectaculos uneori, dar întotdeauna cu bunăvoinţă şi folos pentru cel în nevoie. Astfel că veniturile din scris, de pe urma slujbelor sau chiar o zestre, pe care a primit-o în 1598, n-au avut cum să fie sacul fără fund lui necesar şi cuvenit unui om de valoarea sa.

Studentul îşi face repede numele cunoscut prin romanţe, parte, din ele publicate şi prin comedii, comandate şi jucate la teatrul lui Jerónimo Velásquez, a cărui fiică, Elena, inspiră pe tânărul autor şi-i dă bucuriile dragostei. Este prima sa muză, dar şi prima mare deziluzie deoarece Elena se căsătoreşte din interes cu un om mult mai în vârstă decât ea. Lope a suferit, este evident, de vreme ce a simţit nevoia să se răzbune, a făcut-o mai întâi ca dramaturg refuzând să mai dea piesele sale directorului tată Jerónimo Velásquez. N-o iartă pe Elenia, dar mai ales nu-i iartă familia, considerată instigatoare şi îi atacă pe

Velasquezi în versuri care dacă fac deliciul unor cercuri amatoare de intrigi îi supără pe cei în cauză în asemenea mod încât se adresează justiţiei. Procesul le dă câştig de cauză şi tânărul scriitor este condamnat sever, ceea ce face ca şi al doilea fiu genial dat secolului de Spania să cunoască pe nedrept rigorile justiţiei. Primul, Cervantes, suferise din pricina unui colaborator pe care-l crezuse cinstit, Lope de Vega tot din pricina unui fost colaborator care voise şi nu reuşise să împuşte doi iepuri deodată. Ieronimo găsise prilejul să-i plătească pentru faptul că scriitorul nu-i mai dădea piesele obişnuit să le socotească plătite prin Elena.

Animat de dragoste pentru ţară şi purtat de mândria de-a se şti spaniol, se înrolează în ceea ce trebuia să fie *Invincibile armada*, flota menită să impună pentru îndelungată vreme supremaţia Spaniei pe mările şi oceanele lumi. Epilogul este cunoscut, marea dezlănţuită, iuţeala marinarilor insulari şi-a vaselor lor ducând la dezastru cea mai mare forţă militară deplasată până atunci vreodată pe ape, distrugând puterea navală a imperiului şi ridicând pe primul plan, pentru secole, flota britanică. Aşadar, celălalt mare scriitor al Spaniei, cel care, ca şi

Cervantes, avea să dea Spaniei literare atestat de nobleţe, participa la o acţiune navală epocală. Dar în timp ce Cervantes luptase şi se întorsese de la Lepanto învingător, chiar aşa, fără un braţ, Lope nu putuse să admire şi să se mândrească decât cu plecarea flotei, biruite curând de furtună şi hăituită de corăbiile engleze.

S-ar putea spune că, odată cu anul 1588 când îşi încheie penitenţa, se căsătoreşte cu Isabel de Urbina, pleacă la luptă cu marea flotă, asistă la dezastru şi are norocul să se întoarcă, se încheie şi o primă perioadă a vieţii lui Lope de Vega. A trecut de 25 de ani, a acumulat mult prin învăţătură şi experienţă, a trecut prin ani furtunoşi şi intră într-o perioadă de relativ calm, dedică tot ceea ce acu –, mulase creaţiei literare. Buna Isabel, pe care o iubeşte, îi asigură echilibrul sentimental, iar ducele de Alba, al cărui secretar devine în 1590, pe cel material. Ca scriitor se echilibrează, de asemenea, şi aceşti cinci ani, din 1590 până în 1595, până la moartea soţiei sale Isabel, au reprezentat un fericit intermezzo şi totodată un preludiu la marile creaţii care vor veni, nu însă în domeniul râvnit de el, al poemelor eroice, în care scria cu fervoare, ci în celălalt, al comediilor unde era şi

avea să fie tot mai mult el însuşi, să devină ca nimeni altul şi să ajungă model.

Locuieşte la Valencia, apoi la Toledo şi, după moartea soţiei sale, la Madrid unde devine pentru o vreme secretar al contelui de Lemos, nobil mecena. Funcţiile acestea, oricât de binevoitori ar fi fost stăpânii, nu-l puteau satisface moral, mai ales că material erau departe de a-i aduce necesarul pretins de viaţă. De aceea poate fi înţeles că în anul 1598 s-a căsătorit cu Juana de Cuardo, nu fără interes pentru cei 22.000 de reali pe care-i aducea ca zestre fiica bogatului măcelar madrilen. Nu-i pasă de reacţia cercurilor literare faţă de această căsătorie, dar n-are cum să ignore omul alături de care, în schimbul ave rii, trebuie să-şi ducă viaţa. Nu mai are griji materiale, dar nici satisfacţiile, nici armonia căminului din prima căsătorie. Îşi va dori o iubire ca aceea trăită alături de regretata Isabel, statornică şi blândă, în ciuda spectaculosului său debut, ştiindu-se că pentru a se căsători cu ea, spre a birui opoziţia familiei, o răpise. O astfel de iubire i-a dat şi frumoasa actriţă Micaela de Lujan, cu care a avut doi copii, un băiat şi o fată. Lope de Vega îşi regăseşte echilibrul şi cunoaşte o nouă perioadă fastă în viaţă, chiar dacă de Juana nu se

poate despărţi din pricina interdicţiilor catolice. Dramaturgul este din nou fecund, gândeşte la arta sa, faptul că operele încep să-i apară îl bucură şi totodată îl fac să gândească la oportunitatea împărtăşirii bogatei sale experienţe în ale scrisului destinat scenei. Meditează asupra creaţiei şi rezultatul îl reprezintă volumul *Noua artă de a scrie comedii în zilele noastre* (1609).

Urinare a unei practici de câteva decenii, sutelor de piese scrise până atunci, Lope de Vega înscrie principiile diriguitoare în creaţia sa. Autorul experimentat, dramaturgul atestat de publicul căruia îi dădea mari satisfacţii artistice în acţiunea educativă proprie teatrului, îşi stabilea poziţia în raport cu reguli a căror respectare era proclamată şi pretinsă drept condiţie *sine qua non* a oricărei opere dramatice. Este vorba de normele aristotelice, de cunoscuta regulă a celor trei unităţi: de timp, de loc şi de acţiune, de asemenea de drastica separaţiune dintre genuri. Preţuitor al valorilor culte, Lope de Vega era departe de-a nutri vreun cult, de-a accepta fără crâcnire tot ceea ce aparţinea autorităţii antice, aşa cum preluau şi proclamau cu fervoare unii contemporani. Scriitorul spaniol avea mai presus de orice ca imperativ

adevărul, în perspectiva realităţii, mai larg a vieţii, care – ca sursă primordială a operei de artă – îşi impunea cu necesitate modalităţile. Respectarea, cu caracter de canon, a regulei celor trei unităţi însemna ciuntire sau deformare, sacrificarea adevărului vieţii şi limitarea efectului artistic de dragul unor prescripţii vetuste, repuse în circulaţie mai degrabă din pedanterie. Nu puteau rezista dacă-i reduceau posibilităţile de cuprindere şi de exprimare nici pretinsa unitate de timp, nici cea de loc. Este acceptată una singură, aceea de acţiune, pornind de la concepţie la conducerea dramei, la construirea şi desfăşurarea concentrată a unităţii reprezentată în principiu de orice piesă. Lope de Vega lărgeşte şi totodată precizează semnificaţia unităţii de acţiune plecând de la unitatea de concepţie şi de la capacitatea scriitorului de-a o face să trăiască efectiv prin personaje. Piesele presupun, aşadar, ca fantezia să fie stăpânită de o forţă centripetă, să nu scape nimic inutil printre cele multe presupuse de o operă menită să trezească interesul spectatorului şi să-l menţină, să-i dea emoţia deznodământului neaşteptat şi satisfacţia soluţiei.

O altă problemă capitală, aceea a separării

genurilor, ţinută în mare cinste şi pretinsă creaţiei dramatice în Italia sau Franţa, este rezolvată de către marele scriitor cu aceeaşi libertate cu care se manifestase trecând peste rigorile celor trei unităţi. Considerând dramaturgia chemată să oglindească viaţa socoate separaţiunea genurilor artificială, alternanţa comicului cu tragicul, îmbinarea, fiind fireşti în opera literară, de vreme ce nici în viaţă nu sunt separate. Marele dramaturg scrie că „natura însăşi ne dă astfel de modele şi frumuseţea ei provine din varietate”. Potrivnic teoreticienilor, mai cu seamă italieni, care ţineau morţiş la separarea genurilor, este şi prin aceasta un precursor în literatura lumii, romanticii pornind în afirmarea principiilor lor de la Lope de Vega şi de la Shakespeare. Împletirea de comic şi tragic avea ca urmare firească diversitatea situaţiilor şi a modalităţilor de captare a interesului publicului şi de realizare a tensiunii emoţionale, atât în comedii cât şi în drame. Îmbinarea tragicului cu comicul nu exclude însă pentru scriitor existenţa unor dominante într-o operă sau alta, astfel încât există tragedii şi comedii.

Având drept câmp de inspiraţie viaţa şi mai cu seamă cea bine cunoscută lui, a Spaniei, socotind că

menirea teatrului este de a atrage, a da satisfacţii şi a educa publicul, căutând fapte şi modalităţi de natură să-i slujească intenţiile, Lope de Vega creează o dramaturgie realistă, de coloratură spaniolă şi de factură populară. Eroii sunt în marea majoritate oameni ai pământurilor iberice, ei reprezintă temperamental şi caracterologic această lume. Apar aşa cum scriitorul îi cunoaşte din viaţă, puternici şi pasionaţi, cu demnitate şi ascuţit spirit al onoarei, predispuşi la excese, violenţi în anumite momente şi totodată cu mari disponibilităţi pentru frumos şi poezie. Nimeni n-a lăsat o galerie mai reprezentativă pentru societatea din timpurile sale şi pentru poporul său ca Lope de Vega pentru Spania.

Realistul a prezentat aceşti oameni în mediul lor de baştină, de formaţie şi de viaţă, în operele sale trăiesc principalele oraşe ale ţării şi satele, se simte podişul arid şi se aude mersul cailor şi-al carelor „pasul oamenilor pe drumuri de piatră, se văd castele şi fântâni, se aude. susurul apei. Oamenii iubesc cu pasiune, scot cu uşurinţă spada, sângele curge, curg lacrimi, dar se şi *cântă* şi se dansează, se aud serenade, au loc petreceri, se desfăşoară bătălii. Spania trăieşte în ritmurile sale, cu tot ceea ce avea

propriu, inimitabil, pământul peninsular şi oamenii săi dau personalitatea teatrului lui Lope de Vega, se păstrează în tradiţii şi se manifestă în fapte o spiritualitate aparte, se vorbeşte într-un limbaj bogat, plin de culoare, antrenant, pasionant, reprezentativ pentru locuri şi vremi, nespus de sugestiv. Limbajul stabilizează într-o bogăţie lexicală fără pereche realismul *ţ* omul cultivat care era Lope de Vega explorează toate straturile societăţii şi regiunile ţării, reţine caracteristici, particularităţi, are ureche pentru pitorescul limbajului, sensibilitate pentru exprimări poetice, disponibilitate pentru tot ceea ce-i poate sluji la mai buna definire a unui personaj, la punerea în valoare a unei situaţii. În piesele sale, mai ales în comedii, domină vorbirea curentă, de factură populară, scriitorul valorificând tezaurul folcloric. Şi toate acestea le face în versuri de o extraordinară bogăţie imagistică şi ritmică, valorificând cu farmec propriu fondul lexical, vorbirea vie. Versul lui Vega potenţează, aduce spor de frumuseţe la tot ceea ce scriitorul a remarcat pentru inedit şi savoare, pentru substanţa poetică.

Suferinţe ale celor apropiaţi, boala Juanei, de care se consideră moralmente vinovat, explică

momentul clin 1614 cinci Lope de Vega îmbracă haina clericală. Dar nici felul de a gândi, nici cel de-a vieţui nu i se schimbă, e drept că scrie, ca şi înainte, cu conştiinciozitate, autosacramentale – piese religioase, dar în acelaşi timp creează opere de însemnătate capitală, de natură să ateste independenţa spirituală a scriitorului. Nici pe plan sentimental-amoros preoţirea nu aduce schimbări, – din anul 1616 începe o legătură de durată cu Marta de Nevares, de la care va avea o fiică. Lope de Vega scrie mult, mai mult decât oricând, din aceşti ani datând câteva din capodoperele sale. Se ştie că din anul 1617, tot mai convins de ceea ce însemna creaţia sa literară dramatică, începe să se ocupe direct de editarea operei, publicată până atunci – începând din 1604 – sub îngrijirea unor amici.

Viaţa nu-l scuteşte de lovituri, cei dragi suferă şi scriitorul suferă la rându-i. Mai ales pentru tragica situaţie a uneia dintre fiicele sale avută cu Micaela de Lujan, care orbeşte şi mai târziu îşi pierde minţile. Este puternic lovit când, în 1632, se prăpădeşte Lope Félix, feciorul său cel mai drag, rămas, undeva, în adâncurile apelor. Şi nu sunt singurele încercări din ultimii ani ai vieţii, ani grei pentru Lope de Vega ca părinte, de neasemuită preţuire pentru scriitor. Spania

îl cinsteşte după meritul său, popularitatea îi este fără precedent. Reprezintă o forţă de care curtea şi consiliile sale trebuie să ţină seama, o autoritate acceptată pentru că nu se poate altfel. Despre ceea ce gândea oficialitatea, de fapt curtea şi organismele sale, în legătură cu opera marelui scriitor care strălucea şi era o forţă printr-o popularitate neindicat să fie contrariată, se va vedea curând după moarte. În anul 1634 consiliul regal i-a interzis piesele motivând, ca totdeauna când despoţii caută să-şi ascundă realele motive, prin faptul că au dăunat şi dăunează moralităţii. Ridicol, evident, totuşi executoriu, deoarece consiliul regal îşi putea atribui orice prerogative. Dar oricât de puternic şi de temut era acest consiliu, ca şi alte instituţiuni, regale sau eclesiastice, nu putuse acţiona atâta vreme cât fusese în viaţă scriitorul şi nici n-avea ce să mai facă după moartea sa. În ciuda interdicţiilor Lope de Vega devenise nemuritor printr-o operă vie, preluată de umanitate pentru totdeauna.

De fapt, nu moralitatea sau efectul asupra moralităţii îi interesa, ci tot ceea ce conţinea creaţia lui Lope de Vega în capacitate de a stimula spiritualitatea umană, de a declanşa forţe împotriva

obscurantismului şi opresiunii, în a face pe oameni conştienţi de drepturi şi a arăta lupta pentru cucerirea lor ca unica reală cale. Îi interesa faptul că opera lui Lope de Vega are drept constantă şi caracteristică atitudinea antidespotică, faptul – să nu uităm că se pronunţa consiliul regal – că acceptă monarhia ca pe modalitatea de organizare şi de asigurare a ordinii cea mai potrivită pe atunci, dar nu admite excesele la care se pot deda deţinătorii puterii. Este cât se poate de grăitoare atitudinea manifestată într-una din cele mai valoroase piese ale sale, *Steaua Sevillei*. Piesa, cu caracter de tragedie, reprezintă un manifest împotriva despotismului, a exceselor puterii regale, cu tragice urmări. Acuză cele întâmplate la Sevilla din pricina regelui, a capriciului său, a faptului că a ţinut să se răzbune luându-i viaţa unui om integru. Lope de Vega avertizează asupra unor asemenea practici şi posibilităţi, pretinde responsabilitate din partea fiecăruia şi desigur a monarhului. Un rege nu are voie să greşească, socoate Lope de Vega, lui nu-i sunt permise slăbiciunile, capriciile, violenţele, hotărârile nechibzuite, nimic din ceea ce, prin poziţia sa şi raporturile cu supuşii, ar putea avea urmări nefaste asupra oamenilor. El îşi obligă eroul rege, pe Don

Sancho, la un proces de conştiinţă, la recunoaşterea publică a vinei sale de a fi hotărât, fără temei, uciderea lui Busto.

Asemenea atitudine nu putea fi pe placul capetelor încoronate, deloc dispuse să primească, chiar pe o cale ocolită, lecţii de principiu de la cei de a căror soartă puteau dispune în fapt. Nu convenea nobilimii, celor ce formau consiliul regal, poziţii ca acelea adoptitate, spre pildă, în *Fuente Ove juna*. Asemenea piese îi iritau şi pe unii şi pe alţii, deloc de acord cu avertismentele care priveau pe deţinătorii puterii şi abuzurile lor, socotite de către ei drepturi. Nu avea cum să fie mulţumită biserica, în ciuda sutelor de autosacramentale datorate lui Lope de Vega, de o piesă ca *Cristofor Columb*. Nu convenea, aşadar, principalelor forţe ale regimului feudal, fiecare dintre ele: regalitate, aristocraţie, cler văzându-se dacă nu direct atacate sau contestate, în tot cazul discutate. Sensul operei sale este progresist şi prin aceasta potrivnic celor care, beneficiari ai unor nelimitate privilegii, erau ostili propăşirii sociale, îi erau ostili toţi cei care indirect, dar şi direct, se vedeau vizaţi. Direct multe adevăruri erau spuse şi multe atacuri îndreptate prin „EI Gracioso”, personaj

de provenienţă folclorică şi de cea mai mare popularitate prin opera lui Lope de Vega, „EI Gracioso” sau înţelepciunea populară tradusă prin bun simţ şi vioiciune de spirit, „EI Gracioso” una cu duşmanul abuzurilor şi al prostiei fudule, al ipocriziei, el, fiul poporului spaniol, ajunge prin geniul lui Lope de Vega la forţa şi eficienţa unei instituţii critice, protestatare. Dar „EI Gracioso” nu este singurul personaj purtător de cuvânt al lui Lope de Vega, dramaturgul îşi exprimă punctul de vedere direct şi prin altele, în funcţie de situaţie şi de problemă, este adesea patetic şi totdeauna convingător prin adevărate pledoarii sau rechizitorii. Se impune din nou exemplul reprezentat şi sub acest aspect de *Steaua Sevillei* unde, în ciuda acceptării regalităţii ca o modalitate indiscutabilă, eroi ai piesei lui Vega şi prin ei autorul nu ezită să-şi exprime dezaprobarea faţă de abuzurile monarhului, de ceea ce le periclitează condiţia umană, le afectează fericirea.

Este firesc ca încercarea de clasificare a acestei imense opere să fie dificilă şi fiecare criteriu sau punct de vedere discutabil. Pe cele mai multe scrieri destinate scenei autorul le-a arătat drept comedii, evident cu excepţia autosacramentalelor. Astfel că ar

fi posibil să se rămână la *autosacramentale*, piese de factură religioasă şi *comedii*, opere laice. Ar fi posibil, dar n-ar rezolva problema, deoarece în rândul celor numite de el comedii există *drame*, *tragedii* chiar. El le spune comedii pentru că acesta era termenul folosit, nu numai în Spania, pentru piesele accesibile marelui public. Comedii numeşte el aceste piese pentru că, spre deosebire de tragediile clasice solemne, totdeauna în cinci acte, ale sale se petrec numai în trei, în trei zile cum desemnează el actele. Dar în rândul comediilor există o mare varietate de ton şi atmosferă, sunt diferite şi – vrând, nevrând – se grupează ele însele.

Se disting piesele de capă şi spadă şi se constituie într-un tablou reprezentativ pentru societatea nobiliară a epocii, a cărei viaţă, cu moravurile şi preocupările ei caracteristice, face în principal obiectul lor. Motivul îl reprezintă îndeobşte dragostea, conflictul declanşându-se din această pricină, acţiunea complicându-se în ascendenţă şi incluzându-se şi ideea de onoare, constantă în preocupările lumii prezentate. Piesele pun de multe ori probleme de rezonanţă socială. Comediile „de capă şi spadă”, zugrăvind acelaşi mediu, folosind o schemă,

de la declanşarea conflictului, la peripeţii şi deznodământ, variaţiuni pe aceeaşi temă – cum au observat comentatorii – demonstrează geniul scriitorului în a nuanţa tema în sute de ipostaze prin opere aşteptate şi foarte bine primite de către un public cunoscător şi al celor anterioare. Improvizând pe o temă plăcută spectatorilor Lope de Vega are geniul variaţiunii, rezultat al talentului său irezistibil şi al măiestriei câştigate în vreme. Execută răsturnări în cadrul schemei, în drame bărbaţii îşi dispută femeia, în comedii femeile un bărbat. În drame soluţia este îndeobşte uciderea, de cele mai multe ori în duel, în comedii succesul uneia dintre cele două care-şi dispută bărbatul, ca în cazul cunoscutei comedii „de capă şi spadă”, *Câinele grădinarului* (1618).

Diana îl câştigă pe Teodoro, secretarul ei, datorită curajului de-a trece peste prejudecăţile lumii nobiliare căreia îi aparţinea. În *Câinele- grădinarului* Diana are tăria să-şi urmeze iubirea, nu mai înainte de a-şi fi exprimat protestul împotriva falselor bariere, a penibilelor pretenţii şi îngrădiri de castă pe care le impune formal nobilimea. Tânăra blestemă tiranul numit onoare şi nu-i acordă mai mult decât însemnătatea unei piedici de înlăturat cu orice preţ. Îi

este de ajuns o mărturie formală, nu pentru că ar fi avut cumva ea nevoie de aşa ceva, ci pentru a închide gura clevetitorilor. De fapt, în comedie Lope de Vega dezbate şi duce către o concluzie firească o problemă de mare însemnătate atunci, subminând poziţia pe care matadorii purităţii nobiliare o apărau cu fervoare. Era unul din falsurile de bază ale aristocraţiei, formaţiune socială care-şi aroga calităţi inexistente şi le considera ca şi cum le-ar fi avut. Dar tot mai puţini cred în ele chiar din sânul acestei lumi, fiind evident că asemenea pretenţii însemnau nici mai mult nici mai puţin decât o siluire a firescului. Nimic nu poate în, piedica unirea a doi oameni purtaţi unul către celălalt de dragoste adevărată, nicio plăsmuire, nicio stavilă, cum ar fi pretinsa puritate şi onoare aristocratică. Problema este ridicată şi în alte piese, în *Vitejiile Belisei*, spre pildă, unde eroina iubeşte nici mai mult nici mai puţin decât un sclav, îl iubeşte cu adevărat şi, la rându-i, asemenea Dianei, blestemă pe cei care – spune ea – au impus „legi de inegalitate”. Aşadar, o atitudine de mare îndrăzneală a autorului într-o problemă vitală pentru o lume aşezată pe inegalitatea impusă şi menţinută în folosul câtorva.

Convins de adevărurile susţinute prin

personajele sale, conduce disputele ferm, conform credinţei că firescul, logica nu pot fi zăgăzuite. Le dă câştig de cauză celor dragi lui pentru că! exprimă adevărul vieţii, proclamă necesara echitate, dreptul la dragoste şi la fericire al celor ce iubesc. Le dă prea repede, prea uşor, spun unii. Poate. Sigur că în viaţă era mai greu, că nu totdeauna biruia dragostea şi adevărul ieşea la iveală, că nu totdeauna dreptatea triumfă. El însă gândea că aşa trebuie să fie, să învingă adevărul, să triumfe dragostea, să înflorească viaţa şi acestea le proclamă în opere cu optimism caracteristic.

A elogiat calităţile omului, spaniol obişnuit, ale insului de rând şi a denunţat pretutindeni abuzurile, nedreptatea celor ce deţineau puterea. A elogiat cinstea şi virtutea omenească, adevărata valoare şi a ştiut să provoace ostilitatea spectatorilor faţă de siluitorii lor, reprezentanţi ai păturilor privilegiate. Cât de clară şi netă este poziţia aceasta într-o piesă – şi ea încadrată în comediile „de capă şi spadă” – cum este *Cavalerul* (*Leul*) *din Olmedo*! Aici întreaga admiraţie şi preţuire a autorului se îndreaptă către Don Alonso, om din popor, iubit pentru calităţile sale de către Doña Ines, pretutindeni admirat, dar urât de

Don Rodrigo, nobil înciudat de faptul că frumoasa tânără nobilă pe el îl respinge. Ros de gelozie, socotindu-se jignit de faptul că Alonso îl scăpase de coarnele unui taur, Rodrigo, nobilul hotărăşte să-l omoare şi o face cu mârşăvie, laş, ucigându-l pe la spate. Întreagă simpatia şi compasiunea merg spre Alonso, tot dispreţul, revolta către Rodrigo. Acesta va fi de altfel, pedepsit, prin dispoziţie regală pentru crima sa abominabilă, monarhul având în opinia lui Lope de Vega, după cum se ştie calitatea şi datoria de-a releva adevărul şi a impune justiţia. Este ideea pusă în lumină îndeosebi prin piesa *Cel mai bun alcade e regele*, unde abuzurile lui Don Telio sunt sancţionate de către monarh.

Constatând frecvenţa oamenilor de rând ca eroi în piesele lui Lope de Vega, unii comentatori au socotit că ele ar putea reprezenta o categorie. Ea ar include în frunte o piesă celebră, un adevărat manifest împotriva abuzurilor feudale şi o chemare la luptă cum este *Fuente Ovejuna* (*Fântâna turmelor*), scrisă în anul 1618, în care ţăranii, aduşi la exasperare de Don Gomez de Guzman, comandorul ordinului de Calatrava, şi de ostaşii săi, se revoltă şi-l omoară. Piesa are pasaje de-a dreptul electrizante, cum este

cel susţinut de Laurencia în faţa sătenilor, manifest pentru viaţă demnă, chemare la luptă. O femeie îndeamnă la luptă şi laolaltă, bărbaţi şi femei, pedepsesc despotul, iar atunci când anchetatorul legal caută să afle vinovatul, nimeni nu răspunde altfel decât: *Fuente Ovejuna*, ca admirabil act de solidaritate într-o acţiune firească împotriva lipsei de omenie, a fărădelegilor care, oricine ar fi făptuitorul, nu pot rămâne nepedepsite.

Altor comentatori li se pare, privind mai ales comediile, că scriitorul a ţinut să remarce o oarecare superficialitate a femeilor. Sunt prea multe exemple de natură să infirme asemenea opiniune şi ele ar începe chiar cu personajele până acum citate, cu Laurencia care ştie răzbunarea şi lupta, cu Diana care are tăria să-şi urmeze dragostea, de asemenea cu Belisa din *Vitejiile Belisei* şi câte altele. Printre ele se impune tenacitatea Rosardei din *Cel mai mare judecător* sau bărbăţia Doñei Maria din *Fata cu ulciorul*. Nu le desconsideră, dimpotrivă le preţuieşte, le face iubite şi admirate de către spectatori, arătându-le demne de respect în postura de oameni întregi, înzestraţi cu toate virtuţile. Există şi femei superficiale, este firesc, dar pe acestea în general nu

le ridiculizează în postura de femei, ci de reprezentante ale unei anumite lumi, aceea a parveniţilor, a celor care şi-au pierdut capul şi omenia datorită bogăţiilor revărsate asupra lor, fără merit, deci fără drept.

A scris piese multe, nenumărate. A aşternut pagini inspirat de evenimente istorice ale Spaniei şi de mari fapte vitejeşti. A făcut-o cu dragoste pentru ţara sa şi pentru oamenii ei de seamă, ca un adevărat patriot ce era. Sunt piese care s-ar putea înşirui într-o cronică dramatizată a istoriei spaniolilor, în lupta pentru eliberarea pământurilor stăpânite de mauri, pentru întronarea ordinii în ţară şi organizarea statului, pentru descoperirea de noi pământuri. S-a interesat de tot ceea ce se petrecea pe vremea sa, era la curent cu descoperirile geografice, cu progresul gândirii şi al ştiinţei, căuta răspunsuri şi năzuia să le dea prin uriaşa sa operă.

SHAKESPEARE

Eminescu îl numea „aquila nordului”, îl considera exemplu, evoca sugestiv forţa titanicei sale personalităţi în vibrante versuri. Îi dădea opera drept

„măsurar” al creaţiei în general, cu semnificaţia de model, cum model îşi lua dramaturgia marelui Will nobilul ambiţios Haşdeu. Căci opera lui Shakespeare, piesele şi sonetele sale, gândurile despre teatru, au fost şi sunt „măsurar” la noi şi pretutindeni, reprezintă o permanenţă cu capacitate de impuls în tezaurul spiritual al lumii. Shakespeare, cel mai strălucit reprezentant al Renaşterii engleze semnifică astăzi, peste tot unde există comprehensiunea marcând disponibilitatea intelectuală, o culme care stimulează omenirea, purtată de convingerea posibilităţii de-a o atinge prin însăşi realitatea ei, de operă a unui om. A unui om făcut să ilustreze capacitatea omenească de-a crea în mod curent excepţionalul, de-a îmbogăţi viaţa cu valori ale spiritualităţii.

Titan al Renaşterii, expresie a geniului britanic, William Shakespeare (1564 – 1616) s-a născut, se ştie, în anul când înceta să mai bată inima lui Michelangelo, expresie parcă a unei voinţe universale de-a impune, o dată mai mult, continuitatea vieţii în convertiri de geniu. Fiu al unei epoci de încordare a energiei umane, el, ca şi ceilalţi mari, au reprezentat-o şi au slujit-o cu o perspectivă pe care am numi-o a lui

plus infinit. El, reprezentantul cel mai de seamă al Renaşterii engleze implantat în spiritualitatea care-i va da literaturii în aceeaşi epocă pe Thomas Kyd, John Heywood, pe tulburătorul Christopher Marlowe (1546 – 1584), printre precursori şi pe Ben Johnson şi alţii printre urmaşi, a făcut ca prin opera sa să fie atinsă maxima ei capacitate, înscriindu-se în universalitate, fiind considerat, de mulţi, dacă nu de toţi, cel mai mare dramaturg al lumii. Argumentul îl reprezintă cele peste treizeci de piese cu paternitate sigură, dintre acestea unele reconstituite, pierdute fiind în original datorită incendiului din 1613.

A scris 34 de piese sau dacă a scris mai multe – şi n-ar fi exclus – acestea ne-au rămas şi sunt suficiente spre a-l defini pe cel mai mare dramaturg al timpurilor moderne. Cum însă într-un asemenea domeniu ierarhizările nu par necesare şi, în definitiv, nici posibile, vom spune că sunt suficiente spre a-l defini pe William Shakespeare, de a-i reprezenta geniul transpus într-o operă dramatică prin care cuprinde universul, dezbate şi adânceşte aspecte privind natura umană şi procesele social-politice, descoperă şi valorifică capacităţi, observă limite, fiind profund şi adevărat, dând gândurilor sale vibraţie în

vreme. Ca gânditor a desluşit mecanisme şi a avut perspectiva sensurilor, a pătruns şi a cuprins natura umană, ceea ce este înalt şi ceea ce poate fi josnic şi a transpus tulburător determinând disocierea sau adeziunea.

Câmp de inspiraţie i-a fost lumea, erou natura umană, material i-au oferit istorii şi cronici, de asemenea, direct, observaţia cotidiană „toate îmbogăţite până la calitatea de a însemna acte de cunoaştere cu profunzime şi amplitudine filosofică prin geniul său. Opera lui Shakespeare reprezintă un atestat de capacitate creatoare şi nobleţe al omenirii, scriitorul a creat-o cu geniu de filosof şi o rar întâlnită forţă de transpunere poetică.

William Shakespeare s-a născut la Stratford pe Avon, a fost primul fecior al lui John Shakespeare, meseriaş în branşa mănuşilor, la nevoie negustor şi al lui Mary Arden.

La Londra, unde avea să-şi împlinească destinul scriitoricesc, a descins în 1585, singur, fără bani, fără o meserie definită, fără cine ştie ce însuşiri afirmate până atunci. Singur şi predispus mai degrabă spre visare decât către acţiune, într-o lume dispusă să se deschidă mai cu seamă în faţa dinamismului, a celor

îndrăzneţi, gata să rişte, în întreprinderi, acţiuni de natură să producă sau să distrugă averi. La Londra îl ajută Stratfordul, mai bine-zis un alt fiu al oraşului natal, fostul său coleg de şcoală Richard Field, calfă la cunoscutul Vautrollier, tipograf şi librar de vază în Anglia şi peste hotare. William are şansă sau ştie ce să caute? în orice caz, datorită prietenului devine corector. Lucrând nu numai că îşi câştiga pâinea, dar citeşte şi citind se îndreaptă spre ceea ce avea să fie. Se pare că la Londra pana şi-a exercitat-o şi în calitate de copist într-un birou de avocatură al unui alt amic originar din Stratford. A învăţat şi când a devenit actor al teatrului condus de cunoscutul Burbage, a învăţat setos să cunoască valorile antice şi contemporane, s-a îndreptat către clasicii antichităţii greco-romane, a citit operele renascentiste, a studiat cronici, adâncindu-se în cunoaşterea istoriei ţării sale, sursa câtorva dintre primele creaţiuni ale lui William Shakespeare.

Fie că debutul poate fi consemnat editorial la 1593 când Shakespeare avea 29 de ani, fie ceva mai înainte, în 1590, de când datează primele opere dramatice, s-ar putea observa că e este totuşi târziu în raport cu irezistibila înzestrare scriitoricească

atestată de creaţiile ulterioare. Este totuşi firesc târziu dacă se ţine seamă de dificultăţile întâlnite în afirmarea personalităţii sale şi, mai ales, de perioada pregătirii pe care avatarurile au prelungit-o, fără însă a o dilua. Debutul se produce întrucâtva concomitent în dramă ca şi în domeniul liric şi de la debut la capodoperă pasul se face imediat, de vreme ce prima sa operă cu paternitate sigură, *Henric al VI-lea*, datează din 1590 – 1591, iar *Richard al III-lea* din 1592, *Comedia erorilor* tot din 1592 iar *îmblânzirea scorpiei* din 1593, pentru ca din 1594 să dateze *Romeo şi Julieta* şi *Neguţătorul din Veneţia*. Puţin obişnuit, desigur, cu atât mai puţin cu cât până atunci William Shakespeare trebuise să-şi împartă timpul între cele mai diverse îndeletniciri. Din 1590 până în 1612 a scris an de an, în fiecare an o operă sau mai multe.

Din jurul anilor 1590 începe – aşadar – şi se desfăşoară de-a lungul a două decenii, creaţia celui care avea să-şi înscrie numele printre titanii Renaşterii. Şi dacă geneza personalităţii lui Shakespeare, secretul naşterii operei vor continua să ridice întrebări, realitatea tulburătoarelor sale creaţiuni trezeşte şi va trezi întotdeauna admiraţie.

Opera dramatică a lui Shakespeare duce către comunicarea cu marile adevăruri ale vieţii, este făcută să-i înfrăţească pe oameni prin înnobilare spirituală. Îi înarmează pentru luptă, dar îi lasă să simtă şi bucuria visului, nu trece fără a observa urâtul, totdeauna însă cu perspectiva frumosului; ştiind ce înseamnă pe lume răul crede în puterea de a se impune şi-a birui a binelui. Scriitorul, om. de teatru îşi simte epoca şi-aderă la înaltele ei idealuri, îşi iubeşte ţara, e mândru de Anglia şi ar vrea-o strălucitoare pe toate planurile.

Şi-a trăit vremea ca om al ţării sale, dar a cuprins şi a avut în perspectivă lumea şi omenirea, pilduitor prin îndrăzneala cu care abordează şi dezbate aspecte de esenţă ale vieţii, prin fermitatea răspunsurilor traduse în direcţii de gândire sau linii de conduită. Ştie ce-i înaltă, ca şi ce-i poate micşora şi urâţi pe oameni în condiţia lor primordială şi către apărarea acestei condiţii îşi îndreaptă opera, chiar dacă eroii sunt îndeobşte semeni aflaţi pe treptele de sus în ierarhiile sociale. Ideea dominantă a operei lui William Shakespeare, definitorie pentru Renaştere, este aceea a capacităţii omului de-a fi propriul său demiurg, de-a fi creatorul destinului său şi implicit de-a fi răspunzător pentru ceea ce este şi pentru ceea ce

făptuieşte. De aici dramatismul ridicat la valori tragice, de aici grandoarea unor opere ca *Regele Lear*, *Hamlet*, sau *Macbeth*-Geniul îi înaripează imaginaţia şi-i intensifică simţirea, cu capacitate de a se dezlănţui furtunos, geniul se transpune în cuvânt, iar cuvântul creează, printr-o capacitate metaforică fără pereche, imagini la rândul lor de nesfârşită substanţă sugestivă, imagini vii care pătrund până în adâncuri fiinţa umană sau o fac să se prindă alături de ele în zbor.

Exegeţii au stabilit că Shakespeare foloseşte în operă, cu proprietate literară, aproape 20.000 de cuvinte, ceea ce este mult, – s-a stabilit, de asemenea, că în opera sa evoluează vreo 800 de personaje. Şi câte nu se mai pot stabili statistic, unele şi altele de natură să-l arate pe fiul Stratfordului cu un număr mai mare sau mai mic de semne în diverse posibile competiţii. Ceea ce nu se poate însă cataloga, dar ceea ce este, în fond, esenţial, e ceea ce înseamnă toate acestea, ce valoare au fiecare şi toate la un loc în crearea universului cu care Shakespeare a făcut lumea mai conştientă de capacităţile şi responsabilităţile omului, a îndreptat perspectivele existenţei către noi orizonturi de poezie.

Foloseşte 20.000 de cuvinte în opera literară, ceea ce, evident, denotă o disponibilitate lexicală rară, calitatea proprie înzestrării sale de a reţine vorbe în contactul obişnuit cu viaţa sau a le găsi prin investigaţii. De a le reţine uşor şi a le păstra pentru momentul în care nevoia expresiei găseşte cuvântul cel mai potrivit, îl cheamă şi-l foloseşte pentru că, în general, marele scriitor nu inventează şi nici nu forţează, nu prea pretinde licenţe poetice. El are totdeauna cuvântul corespunzător şi de câte ori trebuie îi descoperă şi îi valorifică acestuia inedite capacităţi de expresie prin sugestie.

Cuvinte are Hamlet când spune ce-a însemnat pentru el Ofelia, cuvinte sunt şi acelea folosite de Ariei, în cuvinte îşi exprima suferinţa Lear, îşi simte şi îşi gândeşte dragostea Othello sau îşi exprimă înalta-i cugetare Prospero. Cu cuvinte o biruie, parcă diabolic, Richard al III-lea pe Lady Anii, la capătul scenei în care coşciugul rămâne în drum. Cuvintele exprimă totul, duc către cele mai adânci şi intime frământări ale unui om şi le dau forţa de-a tulbura întreaga lume. Să ne gândim la monologul din *Hamlet*, la acel „A fi sau a nu fi, iată întrebarea”, întrebarea prinţului danez, dar oare numai a lui?

La Londra, unde din 1599 este coproprietar al Teatrului Globe, Shakespeare se bucură de tot mai multă autoritate scriitoricească. S-a observat că în competiţia nedeclarată, dar reală, cu ceilalţi scriitori, mai ales cu cei ce posedau titluri universitare, câştigă el, absolventul şcolii elementare din Stratford. Este vădit că pe Lope de Vega nu l-a făcut ceea ce-a fost Universitatea din Alcalá şi nici nu l-a împiedicat lipsa absolvirii vreunei universităţii să fie ceea ce-a fost pe William Shakespeare. Nu vorbea latineşte ca Ben Johnson şi nu deţinea titlurile lui Greene, dar întâietatea o avea el în faţa publicului şi-a oamenilor de teatru.

Tragediile se nasc pe un fond de amărăciune, clar sunt opera unei conştiinţe active. Dramaturgul a ales lupta ca unica modalitate de îmbunătăţire a existenţei oamenilor, a celor mulţi cu care s-a simţit solidar, pentru care a scris. A simţit „pintenul despot”, direct şi indirect, în atmosfera tot mai greu de suportat prin capriciile cu putere de lege ale Elisabethei şi ale favoriţilor ei, a fost amestecat, după câte se pare involuntar, prin reprezentarea nepermisă a dramei *Richard al II-lea*, în acţiunea din 1601 condusă de Essex şi Southampton. A gândit cu

speranţe la domnia lui Iacob I Stuart, dar monarhul l-a dezamăgit. A simţit crescând revolta, a văzut ridicându-se împotriva despotismului forţe făcute să-şi spună cuvântul, a intuit rezervorul de energie protestatară.

Din 1603, când la tron ajunge Iacob I Stuart, şi până în 1610, când scriitorul aflat la Londra se va întoarce pe meleagurile natale, William Shakespeare a fost autor şi prim actor al curţii. A încercat speranţa unei domnii altfel decât aceea a Elisabethei, speranţe justificate de vederile umaniste cunoscute ale celui devenit rege, de interesul său pentru litere şi arte, cât şi de faptul că era fiul Mariei Stuart, ea însăşi victimă a despotismului. Dar, clin păcate, Iacob I şi-a impus despotismul său şi cei ce credeau în el şi într-o posibilă nouă situaţie, au fost contrariaţi. Printre ei Shakespeare care prin Macbeth condamnă abuzul feudal, spiritul despotic, crima, apoi prin tot ceea ce conţine *Regele Lear*, semnalare îndurerată a primejdiei pândind semenul în condiţia sa umană când nu mai ştie să asculte altceva decât glasul mincinos al linguşirii, când se pierde în falsurile produse interesat, cu rea credinţă. Mihnea Gheorghiu consideră piesa drept: „o acceptare manifestă a

egalităţii naturale a oamenilor (…) avertisment ultimativ pe care îl adresează aroganţei şi intoleranţei feudale”.

Este cunoscută tentativa sa de a reveni la Londra, părăsită în 1610, dar după timpul petrecut cu înţelepciune, mulţumire şi folos la Stratford pe Avon, era cu neputinţă să găsească altundeva dorita armonie. Nu se retrăsese obosit de ani, în fond în 1610 mai avea câţiva până să împlinească 50, ci nemulţumit de atmosfera curţii şi mânat de nevoia unei regăsiri. Gândeşte, visează, simte posibilă-o lume mai bună, nu pregetă s-o vadă ideală. Acuma scrie admirabila *Furtuna* şi câte ar mai fi avut de scris dacă în 1616, în primăvară, nu s-ar fi stins, deloc vârstnic şi departe de-a fi fost la capătul puterilor spirituale.

Cu disponibilitate atât pentru tragic cât şi pentru comic, prin ele şi din acţiunea lor, prin îmbinarea în operă, prin amestecul de râs şi plâns, de durere şi bucurie, ca în viaţă, dar mai reliefat decât în viaţă, prin alternanţe şi contraste artistice şi-a scris şi a înscris tulburătoarea sa operă. Pentru că nici el, aşa precum nici Lope de Vega, n-a putut să practice separarea genurilor; supuşi pedantelor pretenţii ei n-ar fi existat poate ca titani ai Renaşterii şi ai omenirii,

printr-o operă vuind de vijeliile lumii şi totodată răsunând de bucuriile ei.

Ce-ar fi fost opera lui Shakespeare supus credincios normelor pedante, separării genurilor şi respectării regulei celor trei unităţi?

Puţin din tumultuoasa existenţă artistică lăsată de el lumii, creaţie în care liber şi inspirat a făcut să trăiască sugestiv lumea.

N-a putut să respecte regula celor trei unităţi când el avea să cuprindă în paginile operelor sale din istoria omenirii comportamentul şi evoluţia naturii umane.

În exegeza shakespeariană, în ceea ce s-a scris şi s-a scris enorm pe marginea creaţiei sale, există în clasificarea operelor puncte de vedere apropiate. Se distinge categoria *dramelor istorice de inspiraţie engleză*, de asemenea aceea a *operelor istorice de inspiraţie antică-romană*, apoi a comediilor, extrase dintr-un câmp necuprins de inspiraţie, de demult şi din vremea sa, de pe acele locuri sau de aiurea. *Marile tragedii* impun o categorie aparte, definită, aşa cum o categorie o constituie *feeriile*.

Aşadar, o primă categorie o reprezintă dramele inspirate lui Shakespeare de istoria relativ apropiată a

Angliei. În timp sunt primele sale opere dramatice dacă ţinem seama că *Henric al VI-lea* datează, cu cele trei părţi ale sale, din 1590 – 1591 şi că îi urmează *Richard al III-lea* în 1592. Totodată, dramele istorice de inspiraţie engleză constituie o preocupare de căpetenie pentru scriitor, de vreme ce în 1595 scrie *Richard al II-lea*, în 1596 *Regele Ioan*, în 1597 *Henric al IV-lea* şi în 1598 *Henric al V-lea*, că *Macbeth*, din 1606, este extras tot din trecutul neguros feudal de pe meleagurile britanice şi că ultima sa operă, *Henric al VIII-lea*, datând din 1612, aparţine aceleiaşi categorii.

Este o preocupare statornică determinată de condiţii proprii regatului care trecuse prin vremurile *Războiului de 100 de ani* şi apoi prin sângeroasa dispută între casele Lancaster şi York, intrată în istorie sub numele de *Războiul celor două roze* (1455 – 1485). Le scria într-o Anglie în care ecourile grozavelor fapte stăruiau, în care nevoia unei monarhii responsabile şi-a unor monarhi înţelepţi se simţea acut. Violentele erau departe de-a fi o amintire când capelele cădeau cu uşurinţă şi pe nedrept, în timpul lui Shakespeare ca şi maţi înainte, aşa cum căzuseră şi pe vremea unui uzurpator monstruos ca Richard al III-lea sau a unui monarh puternic ca

Henric al IV-lea.

William Shakespeare, stimulat de cronica lui Holinshed şi de gustul publicului –, a găsit în istorie o modalitate de-a se adresa vremii sale, şi prin geniu scriitoricesc a dat opere grăitoare nu numai pentru o epocă, interesante nu numai pentru Anglia, ci pretutindeni. L-a stimulat lumea aceasta odată reală, l-au înfiorat faptele şi a simţit în cronică excepţionalul material dramatic, le-a scris cu gândul de-a fi cât mai expresive, de-a place actorilor, de-a interesa şi de-a impresiona publicul. A realizat opere de geniu prin calitatea de generalizare şi capacitatea educativă conferită întâmplărilor, prin vibraţia şi penetranta lor teatrală, prin frumuseţea poetică tulburătoare şi relevantă.

După *Henric al VI-lea*, cu cele trei părţi ale ei, piesă care s-a observat, pe bună dreptate, că-l anunţă pe marele Shakespeare, fără a-l reprezenta încă, *Richard al III-lea* este cronologic prima sa capodopera. Pentru că drama, bazată pe materialul faptic din cronica lui Holinshed şi scrisă sub impulsul forţei, al dinamismului şi amplorii specifice personajelor lui Christopher Marlowe, se realizează irezistibil prin dinamica evenimentelor cuprinse în

paginile ei şi prin dimensiunile caracterului reprezentat de Richard.

Shakespeare, aflat la primele sale piese, vrea să se impună degrabă în lumea teatrală, să fie nu numai remarcat, ci să şi cucerească publicul. Meseriaş al scrisului era într-o situaţie deloc lipsită de dificultăţi, având să se impună în competiţie cu rivali de mare valoare. Nu putea să nu ţină seama de ei şi de obişnuinţele create, de ceea ce impusese în lumea teatrului şi în gustul publicului mai cu seamă Marlowe, scriitor înzestrat cu o năvalnică forţă dramatică, cu disponibilitate pentru grandoare în conturarea personajelor, având simţul efectelor şi semănându-le cu largheţe. Conştient de toate acestea lui William Shakespeare nu i-a trebuit mult să se afirme fără a şoca, deci integrându-se modalităţilor acreditate, dar impunându-şi curând propriile modalităţi, desprinzându-se, devenind el însuşi.

Evoluţia este evidentă de la *Henric al VI-lea*, unde predomină scenele de violenţă sângeroase şi efectul e urmărit îndeosebi prin ele, la *Richard al III-lea*. Aici dominanta nu este de curentă brutalitate, ci de natură spirituală, prin ţesături morale monstruoase rezultând dintr-o diabolic de subtilă spiritualitate.

Negativă, e drept, dar provocând nu groaza ci oprobriul, nu teama ci sila, aducând dispreţul şi revolta împotriva unor astfel de naturi inumane şi practici criminale. Prin Richard, eroul monstruos, schimonosit sufleteşte şi diform la trup, acţionează o irezistibilă spiritualitate şi aceasta datorită geniului lui Shakespeare, chiar dacă personajul poate duce cu gândul ia Tamarlan al lui Marlowe.

Scriitorul, partizan al ideii monarhice, al monarhiei înţeleasă ca necesitate istorică, socoate însă că monarhul nu poate fi oricum, că pe tron nu au ce căuta exemplare de felul lui Richard, negaţii ale conceptului de om. Urzurpatorul este inteligent şi curajos, nu cunoaşte teama pe câmpul de bătaie, ştie să depăşească situaţii dificile şi să înfrângă rezistenţe ce ar părea ele neînfrânt, dar este neom şi locul unuia că el nu e în fruntea oamenilor. N-au ce căuta nici cei ce nu sunt capabili să conducă. O arată în *Richard al II-lea*, dramă de înaltă semnificaţie prin ideea renascentistă, de permanentă valabilitate, că originea nu e suficientă pentru a justifica situaţiile, că primordial este meritul efectiv. Ca în cazul deţinătorului de coroană Richard al II-lea, îndepărtat de la domnie de către Bolingbroke, „vărul său. Piesa

în care se spune că „egalitatea trebuie să domnească” şi care conţine şi alte pasaje de mare îndrăzneală în vremea sa, reprezentată în preajma acţiunii răsculaţilor Essex şi Southampton i-a implicat pe Shakespeare şi trupa sa, obligându-i ca indezirabili, la o călătorie mai îndelungată în Scoţia.

În dramaturgia lui Shakespeare se reliefează interesant ideea sancţiunii istoriei, a proceselor inexorabile şi, în fond, a evoluţiei umanităţii şi societăţii. Timpul şi umanitatea au drept de sancţiune condamnând vetustul şi scoţându-l de pe scena istoriei, de asemenea, inumanul sau dezumanizarea. Reiese clar din teatrul său că mentalitatea şi practicile marilor seniori, luptele fără sfârşit şi crimele lanţ sâni ale altor vremuri, că alţi oameni, de altă factură, trebuie să deţină puterea, în orice caz niciun Richard al II-lea, niciunul ca Richard al III-lea. Opinia este tot mai evidentă cu *Henric al IV-lea* şi *Henric al V-lea* şi se detaşează la o privire globală asupra dramelor shakespeariene ele inspiraţie istorică britanică.

Personajul său, Henric al IV-lea, atestă calitatea de rege prin capacitatea de a fi, deoarece cel ce s-a numit altă dată Bolingbroke şi acum ca monarh Henric al IV-lea dispune de suma calităţilor presupuse,

are totodată simţământul responsabilităţii sale ca deţinător al coroanei pentru liniştea statului. Începutul este dus mai departe şi împlinit în *Henric al X-lea* unde dezvoltă ideea responsabilităţii faţă de ţară şi de popor, fără de care calităţile nu s-ar valorifica cu înalta semnificaţie patriotică avută la tânărul, dar atât de maturul rege. Conştiinţa responsabilităţii, ca factor superior în manifestările eroului, este excelent realizată prin raportarea monarhului la ceea ce fusese tânărul înainte de a purta coroană, ca prinţ de Galles, tovarăş al lui Sir John Falstaff. Ajuns rege se transformă, este altul, e regele, acela care, drept întotdeauna, ştie să fie aspru „dar mai cu seamă blând cu oamenii, le e alături, nu caută războiul, dar poate să-l ducă şi să-l câştige pentru ţară. Că în realitatea istorică Henric al V-lea n-a fost aşa, n-are importanţă, William Shakespeare voia să dea un model şi a făcut-o convingător. L-a creat pentru a constitui exemplu şi totodată a condamna viu prin existenţa sa despotismul celor care gândesc puterea ca pe un mijloc de a-şi satisface poftele şi ambiţiile.

În dramele sale de inspiraţie istorică, o epocă trăieşte cu contradicţiile ei şi se încheie, o alta începe, se frământă, există, evoluează dramatic, adevărat şi

impresionant. Sunt vremuri tulburi, sumbre, cu sânge mult şi loc puţin pentru omenie, timpuri asupra cărora pare că planează permanent ameninţarea, fără să le lipsească totuşi perspective. Este în „cronicile” sale o lume în mers, îngreunată de păcate şi ambiţii omeneşti, dar în ireversibilă evoluţie, cuprinsă în acţiuni dramatice de mare efect, cu personaje reprezentative pentru grupuri umane şi tendinţe, prinse într-o dinamica dătătoare de tensiune, un tablou istoric amplu, veridic, captivant şi tulburător.

Sir John Falstaff, Catarina, Malvolio, sir Toby, Luance şi câinele său Crab, Doamna Quickly, Touchstone sunt tot atâtea personaje şi prezenţe care au încântat în vremea sa „publicul de un penny” şi care fac să se audă în veacuri râsul lui Shakespeare pe seama atâtor năravuri de care omenirea n-a ştiut să scape.

A proiectat în comic lumi şi moravuri spre amuzament şi învăţătură, cu înţelegere pentru limite omeneşti, totdeauna dornic de îndreptare. Comediile lui sunt luminoase şi tonice, cu toate că nu le lipsesc problemele, adevărurile de natură să dea greutate specifică. Satirizează rareori, o face doar împotriva unor atitudini despotice, abuzive, el râde cu mai multă

sau mai puţină îngăduinţă, direct sau indirect, în general discret, dar clar, aşa cum este cazul cu colosalul său monument comic care este Falstaff. O face cu vervă, amploare, direct şi indirect, cu violenţă pe alocuri, dar şi cu graţie, într-un admirabil joc spiritual, contaminat fiind de valorile Renaşterii, de vigoarea şi ascuţimea creaţiilor folclorice.

În timp prima este *Comedia erorilor* (1592), de sursă plautiană, îndatorată înaintaşului latin prin aspectul pregnant de „comedia motoria”. Un început nu doar promiţător, ci o certitudine, *Comedia erorilor* trăind nu numai prin cunoscutele încurcături, ci şi prin implicaţii dramatice de natură să-i dea o altă consistenţă decât a modelului. Eroii săi, caractere diferite, trăiesc, în situaţii de comedie, încercări care-i fac să vibreze, să se definească, să încerce o sumă de simţăminte, să existe, cum s-a observat în comentarii, o sugestie tragică prin însăşi situaţia familiei acestea risipite. Este însă comedie, operă a unui spirit optimist, ceea ce face ca piesa să aibă, înainte de toate, lumină, să fie dominată de încredere. Ea, prima dintre comediile lui Shakespeare, ca şi cele ce vor veni.

Îmblânzirea scorpiei, povestirea Catarinei şi a lui

Petrucchio, se pare că datează într-o primă versiune din anul 1593 şi pleacă de la o producţie populară pe această temă.

Shakespeare ridică întâmplările la semnificaţii şi foloseşte mijloace de înaltă comedie, făcându-i şi pe unul şi pe celălalt, pe Catarina cât şi pe Petrucchio, să fie îndrăgiţi ca oameni de soi, ştiind ce vor şi vrând să-şi încerce tăria reciproc. În fond, *îmblânzirea scorpiei* este tratarea în comedie a unei poveşti de dragoste, este reprezentarea în comic a avatarurilor căsniciei, a luptei, fireşti, pentru acomodarea într-o existenţă continuă a doua naturi deosebite, a chinurilor naşterii unei noi fiinţe, rezultând din contopirea unui bărbat şi-a unei femei. Etapa cunoaşterii, şi-a apropierii, poate cea mai însemnată în existenţa cuplurilor umane, este privită cu toată seriozitatea de Shakespeare, chiar aşa, tratată într-o comedie, cu mijloacele genului.

Scrie *Cei doi domni din Verona* (1594), *Zadarnicele chinuri ale dragostei* (1594), apoi *Nevestele vesele din Windsor*, capodopera creată în 15 zile, timp de necrezut pentru tot ceea ce a transcris în definitiv prin conturarea lui John Falstaff, a intermediarei amoroase Doamna Quickly, a Doamnei

Page şi-a Doamnei Ford, a lui Robert Shallow şi-a celorlalţi. Explicaţia ar sta, poate, şi în faptul că un personaj definit, de o rară vigoare comică, este pus să evolueze într-un mediu bine cunoscut scriitorului.

Sir John râvneşte la toate cele câte i le-ar putea aduce dragostea unui cavaler înfometat şi fără bani, dispus să o caute în mediul burghez. A existat, se ştie, un model, de fapt nu unul ci mai multe, întâmplări ca acelea ale lui sir John Falstaff făcând obiectul unor povestiri amuzante înainte şi în vremea lui Shakespeare. Dar aici, ca şi în alte comedii sau drame, integralitatea existenţelor, dinamica relaţiilor, situaţiile şi consideraţiile, în sensurile şi în nuanţele lor, definesc opera excepţională. Evoluează irezistibil, asemenea unui torent de comedie, pântecosul sir John, şi-o dată cu el e luată în derâdere o lume, se prind în joc şi, sigure de ele, se amuză, femeile burgheze, „nevestele vesele”, şi este evident că astfel Shakespeare arată ce crede şi ceea ce trebuie să se creadă despre puritanismul ameninţând cu uscăciune viaţa de care abia începuseră să se bucure oamenii.

Mult zgomot pentru nimic (1600), folosind o nuvelă a lui Bandello, trăieşte prin caractere admirabil definite, în relaţii de adâncime şi

complexitate omenească. Umanistul poet Shakespeare scrie prin *Cum vă place* o încântătoare operă poetică, chemare către existenţă intensă şi integrală, cu sinceritate în dragoste, cu încredere în capacitatea oamenilor de a-şi face viaţa mai frumoasă. Jack aduce umbre de scepticism, dar prin toţi ceilalţi se manifestă dorinţa de-a trăi în bucurie, iar prin Touchstone condiţia înţelepciunii. Apropiată ca idee este şi *A douăsprezecea noapte* prin minunata dragoste a Violei pentru Orsino. Sir Toby aminteşte de John Falstaff, iar Malvolio este un tip de puritan pe care Shakespeare îl acoperă de ridicol. Cu preocupări asemănătoare, dominată de dragoste, de încercările la care este supusă, agitată de capriciile şi chinurile îndrăgostiţilor şi până la sfârşit luminată de împlinirea ci, este şi comedia sau feeria *Visul unei nopţi de vară* (1595). Comedie feerică sau feerie comică, are sprinteneală tinerească şi graţie, poezie învăluitoare într-un decor de vis, visul împletindu-se cu realitatea în mijlocul unei naturi animate de spirite şi spiriduşi, de făpturi fantastice făcute să mărească încântarea.

Hamlet, *Othello*, *Regele Lear*, *Macbeth*, *Antoniu şi Cleopatra*, precedate în creaţie de *Romeo şi Julieta*, de *Neguţătorul din Veneţia* şi *Julius Caesar*, toate la

un loc, reprezintă chintesenţa, ceea ce geniul shakespearian a înscris mai profund în dramaturgie. În teatrul său e ora marilor probleme, a tragediilor prin care umanistul îşi spune cuvântul cu conştiinţa înaltelor răspunderi şi cu simţământul gravităţii.

Nicicând, în nicio altă operă până atunci, iubirea nu însemnase atât de mult, de fapt totul, nicicând manifestarea iubirii nu purtase atâtea semnificaţii de capacitate spirituală ca în tragedia în cinci acte *Romeo şi Julieta*. Nicicând până atunci şi niciodată după aceea, cu atâta credinţă în poezie, cu atâta nobilă pasiune în dăruire, iubirea nu-şi cântase cântecul de fericire şi nu-şi impusese calitatea de minune a vieţii, odată cu capacitatea de-a înfrânge vrăjmăşii şi-a birui chiar moartea. Poemul tragic al iubirii s-a impus prin multiplele sale valenţe umaniste, prin prezenţa dragostei tinerilor în conflictul dintre familiile lor, Montague şi Capulet, prin înţelegerea superioară pe care-o manifestă şi o impun oamenii Renaşterii, călugărul Lorenzo şi cuceritorul Mercutio, el însuşi primă simbolică victimă a vrajbei.

Prin *Romeo* şi *Julieta* Shakespeare dezbătea probleme dramatice ale vieţii curente, impunea angajarea spectatorilor faţă de soarta tinerilor săi

eroi. Totodată, *Romeo şi Julieta* deschide seria marilor tragedii ale iubirii în opera lui Shakespeare, pentru că tragedie a iubirii este şi *Othello*, precum tragedie a dragostei paterne înşelate poate fi socotită *Regele Lear*. De altfel, iubirea este prezentă în întreaga operă shakespeariană dragostea, permanenţă a vieţii, cu înaltele ei semnificaţii, cu speranţele, căderile, cu deliciile şi chiar echivocurile ei, animă lumea creată de „marele Will". Dragostea, pietatea filială, ca şi aceea pentru frumoasa fecioară Ofelia, dragostea de adevăr şi nevoia de dreptate îl poartă pe Hamlet, dragostea îi stăpâneşte pe eroii pământeni şi nepământeni din *Visul unei nopţi de vară*, dragostea este vie în *Cum vă place*, despre dragoste ar vrea să fie vorba şi sir John Falstaff, dar nicăieri atâta poezie ca în *Romeo şi Julieta*, atâta profunzime în a simţi şi atâta bucurie în a cânta iubirea.

Este citat adesea Lessing, dramaturgul şi teoreticianul german care considera *Romeo şi Julieta* drept: „tragedia în care dragostea este* izvorul întregii acţiuni". Într-adevăr, toate pleacă de la dragoste, toate, chiar şi moartea; dragostea generează principalele acţiuni, dragostea, şi reversul ei, ura; pe tema iubirii se fac glume şi de aici pleacă; multe din

vorbele de spirit ale strălucitorului Mercutio, pe seama dragostei glumeşte chiar şi Doica, amintindu-şi cu haz întâmplarea din copilăria Julietei, dragostea prilejuieşte splendide poetice scene, zâmbete, lacrimi, vorbe bune sau rele. Dar peste toate dragostea aşterne frumuseţe, pogoară poezie, înnobilează, îmbunează şi, prin jertfa ei, împacă.

În tragedia iubirii, în *Romeo şi Julieta*, iubirea este minunea dată oamenilor să o trăiască cu tot ceea ce au mai bun, mai frumos. Înaltă chemare şi nobil impuls, inefabilă bogăţie, tezaur de frumuseţe, de puritate şi nesecate disponibilităţi pentru a năzui la elevaţie, acestea sunt semnificaţiile şi valenţele iubirii dăruite de Shakespeare fiecăruia prin opera sa, *Romeo şi Julieta*.

Amploarea problemelor şi gravitatea tonului, pregnanţa dezbaterii realizată prin evoluţia şi înfruntarea personajelor, sentimentul tragic rezultând din contradicţii umane şi politico-sociale, capacitatea de-a desprinde adevăruri valabile în vreme, dau valoare aparte tragediei). *Julius Caesar*, ale cărei idei erau mai mult decât curajoase pentru timpurile când au fost emise şi subliniate de Shakespeare. În *Julius Caesar* se discută şi se contestă inexistenţa vreunei

deosebiri între oameni, se deduce egalitatea în virtutea condiţiei fireşti, umane. Când cuvântul reginei Elisabeth ar fi vrut să fie lege şi hotărârile ei cu putere executivă, Shakespeare spune fără înconjur prin gura lui Cassius:

„Mie viaţa îmi este de prisos, dacă slujeşte
Doar să mă tem de-un om la fel ca mine.
Pe lume, tu şi eu, venirăm liberi”.

Putea să se intituleze *Brutus*, dar se numeşte *Julius Caesar*, deoarece dacă prin Brutus a urmărit tragedia cunoscută, prin Caesar a redat un proces repetabil, o slăbiciune în existenţa umană. Este, de fapt, un proces de atrofiere tradus prin pierderea simţului măsurii, alunecarea spre megalomanie. Omul atât de înzestrat şi încununat cu strălucite merite ar fi fost de presupus că va fi el însuşi chiar deţinând puterea, că va rămâne om. Superior, dar om. Iată însă că nici Caesar n-a rezistat, iată-l vrând să iasă din rândul semenilor. Împotrivă e Roma republicană, Brutus, Cassius, ceilalţi şi nu au altă cale decât lupta. În impresionantele sobre tirade ale lui Brutus se simte intenţia lui Shakespeare de-a cere hotărâre şi putere de-a înfăptui contemporanilor săi şi oamenilor, în numele dreptului la viaţă liberă şi demnă al tuturor.

Shakespeare acreditează şi subliniază prin Brutus ideea *dreptului* oamenilor de a-şi apăra libertatea, de a preîntâmpina tirania.

Aceleiaşi categorii, a dramelor de inspiraţie romană, aparţine *Coriol anus*, tragedie a ambiţiei nemăsurate, a vanităţii unui om, de altfel cu multe calităţi, generalul Caius Marcius, supranumit Coriolan în urma strălucitei victorii de la Carioli. Trufia, dispreţul faţă de semeni, aroganţa cu care pretinde demnitatea de consul, trezesc opoziţia şi de aici motivul dramei, acţiunea oarbă, sub imperiul orgoliului rănit, soldată cu trădarea de patrie. Este condamnarea slăbiciunii care-i poate duce la pieire chiar pe cei mai buni şi prin aceasta se leagă cu *Julius Caesar*, unde scriitorul observa păcatul similar al unui om de incontestabilă valoare de a se socoti mai presus de oameni. Se leagă, de asemenea, cu *Antoniu şi Cleopatra*, scrisă cu un an înainte, adică în 1606, tragedie pasională, dramă a omului dominat de o patimă fără frâu, funestă pentru conducătorul de oameni Marc Antoniu. Iubirea sa pentru Cleopatra este definitivă şi îndrăgostitul Antoniu câştigă compasiunea spectatorului, fără însă – asemenea autorului – să-l poată absolvi pe cel investit cu

răspunderi însemnate faţă de oameni.

Antoniu este puternic şi slab totodată, viteaz în unele momente, lipsit de vigoare şi iniţiativă în altele, până la urmă neînstare să se depăşească în împrejurări când viaţa îi cere să fie purtat de altceva decât de pasiunea copleşitoare pentru regina Egiptului, unul dintre cele mai interesante şi mai bogat definite caractere feminine din opera lui Shakespeare. Eroina este fascinantă, frumuseţea ei neobişnuită devine seducătoare prin tainele pe care le îmbracă. Ştie să dăruie fără a da vreodată certitudinea, bolta fericirii este mereu ameninţată de capricii, e schimbătoare şi nestatornicia ei devine sursă de suferinţă pentru îndrăgostiţi. Evoluează în piesă şi Octavius, pe care Shakespeare, chiar dacă l-a preţuit, nu l-a iubit, compasiunea fiind sensibilă pentru Antoniu.

Drama lui Hamlet este aceea a unui erou al omenirii, prin sfera de cuprindere a experienţelor şi judecăţilor emise ea se ridică exemplar la universalitate. Cugetările profunde, reacţiile în raport cu ideea că lumea şi-a ieşit de pe făgaşul ei şi că el, omul, trebuie s-o repună pe o cale firească, dau dramei unui ins, frământat de propriile-i probleme,

dar solidar cu acelea ale întregii umanităţi, ample semnificaţii. Ele se desprind obiectiv din această operă chintesenţa nu numai a geniului lui Shakespeare, ci şi a genului însuşi sau, mai larg, a capacităţii creaţiei literar artistice, de a aborda şi-a da direcţii în probleme primordiale ale existenţei. Este ceea ce-i conferă perenitate, calitatea ca *Hamlet* să vorbească tuturor epocilor şi generaţiilor, să solicite şi să stimuleze oricând.

Eroul lui Shakespeare acţionează pentru impunerea adevărului şi împlinirea justiţiei, ceea ce îl opreşte să dea frâu liber energiilor determinante de acţiuni pe care propria tragedie le-ar justifica. Prin toate actele sale „nefericitul prinţ” urmăreşte nu răzbunarea, ci dreptatea. Faptul, asociat cu natura sa meditativă, cu înclinarea spre contemplare şi speculaţie filosofică, în condiţiile în care puterea aparţine unui uzurpator abil şi suspicios, îi limitează eficienţa, îl împiedică să biruie efectiv. Astfel apare drama, cu rezonanţe tragice în condiţiile concrete ale existenţei la curtea din Elseneur.

Revoltat de minciuna şi decrepitudinea care îl înconjoară, torturat de manifestările mediocrităţii, de ostentaţia prostiei, simte nevoia de a se descătuşa şi,

om superior fiind, loveşte totuşi. Este dureros de sarcastic, luptă cu sine însuşi şi cu ceilalţi, adoptă o atitudine de circumstanţă, aşa-zisa nebunie, menită să-l ascundă spionilor noului rege şi să-i înlesnească investigaţiile. Are nevoie de confruntări, aşteaptă confirmări, celebrul monolog *A fi sau a nu fi* este expresia poverii de gânduri şi simţăminte, de întrebări fără răspuns, concretizarea unui moment de criză în însăşi conştiinţa omenirii, acela socotit a fi de criză a Renaşterii, al cărei exponent era eroul, reprezentându-şi creatorul, pe William Shakespeare.

Se ridică epocal întrebarea dacă forţele noului sunt destul de puternice nu doar pentru a înfrânge vechiul; ci şi pentru a întrona un nou mod de a vieţui.

Eroul este trist, chinuit, mânios uneori, mânia tradusă îndeobşte în ironie incisivă exprimând imensa sa amărăciune. Este torturat până la istovire de jocul nebuniei, de ceea ce e nevoit să simuleze chiar în faţa fiinţei celei mai dragi. Ce vrea să însemne oare această „nebunie”, faptul că pe cel mai înalt spirit al dramaturgiei sale, pe Hamlet, îl pune să poarte mantia cu însemnele „nebunului”? Multe sunt posibile ţinând seama de funcţia nebunilor, a bufonilor în dramaturgia sa, în care „nebunilor” le revine rolul de a exprima

adevărul; de asemenea, nu este de ignorat semnificaţia multitudinii de modalităţi la care trebuie să apeleze eroul.

Hamlet este în ciuda aparenţelor, luptătorul, nu omul pasiv, întreaga piesă fiind dinamizată de evoluţia sa.

Othello se defineşte ca drama, cu deznodământ tragic, a încrederii, pe care o socoteşte înşelată, în Desdemona, femeia devenită pentru îndrăgostitul maur reprezentare a frumuseţii şi armoniei. Desdemona nu este numai lumina din viaţa lui Othello, pentru el frumoasa veneţiană e una cu lumina lunii, fiinţa i se integrează în eşafodajul universal care fără ea se prăbuşeşte. De aici proporţiile dramei, la rându-i de amploare cosmică, prin ceea ce angajează în dragostea sa Othello, prin ceea ce afectează crezută înşelăciune. Este nespus de multă frumuseţe în dăruirea eroului, în valorile conferite iubirii, în calitatea ei de-a împlini sau a crea universuri. Aici, în tot ceea ce se vede că a însemnat iubirea pentru Othello este splendoarea, de aici sursa tragicului, a tragediei trăite zguduitor prin neputinţa de a rupe din sine atâta frumuseţe câtă avea de când ştia că există pentru el Desdemona.

Marele vinovat este Jago, el pune la cale totul, el, spirit diabolic, cloceşte infamia, o face să trăiască şi să acţioneze, o creează pentru a distruge. Totul se prăbuşeşte datorită lui Jago şi însuşi intrigantul este prins în opera sa distructivă, în virtutea aceleiaşi idei pozitive a sancţiunii. Dacă ne gândim bine la Jago, este lipsit de temei să spunem că el reprezintă o lume identificabilă istoriceşte, întunericul Evului Mediu sau utilitarismul pe cale de a se statornici („Umple-ţi punga”). E altceva, este aici o posibilitate pe care o observă şi implicit o infamează Shakespeare. Jago, nu fără corespondenţă în realitatea stirpei umane, a fost adus spre a avertiza asupra unor posibilităţi de abjecţie. Prin relaţia Jago-Othello este exprimată, într-o ipostază anume, lupta străveche şi încă fără sfârşit, între rău şi bine.

Shakespeare a personificat idei prin cele două personaje principale, a făcut-o prin oameni cu identităţi dramatice convingătoare, provocând – faţă de actele şi evoluţia lor – atitudinea corespunzătoare, de compasiune sau de condamnare. A făcut-o astfel încât să îmbogăţească în semnificaţii personalitatea maurului, nobleţea sa sufletească să însemne un argument în combaterea a ceea ce însemna rezistenţă

faţă de ideea egalităţii oamenilor, a prejudecăţilor care duc lesne la discriminare rasială. Adevărata nobleţe umană, adică aceea a sufletului, nu stă neapărat sub o piele albă şi nici nu fuge de aceea neagră a unui maur.

Dramatic o serie de factori concură la infiltrarea îndoielii în fiinţa lui Othello şi la declanşarea paroxistică, dar poate că principali:! argument îl reprezintă, în curăţia ei, însăşi Desdemona. Duce către deznodământ iubirea ei reală pentru maur, declanşată, după câte să pare, de ceea ce reprezenta spiritualitatea omului atât de încercat de viaţă, dar biruitor. Devine potrivnic prin interpretare răuvoitoare faptul de a-l fi urmat şi a se fi căsătorit cu el în taină, ştiind că altfel n-ar fi obţinut acordul părintelui şi-al societăţii. Dragostea manifestată euforic, cu tinereţea dornică de bucurie a fecioarei devenită femeie, paradoxal – cum observă Jan Kott, unul din cei mai pătrunzători comentatori contemporani ai lui Shakespeare – îl sensibilizează pe maur şi-atunci când Jago îi strecoară îndoiala, devine pentru el însuşi un argument. O mare dragoste se prăbuşeşte prin manifestarea fierbinte a iubirii unei fiinţe ce cheamă irezistibil sentimentul şi pare a fi, totodată, sursă a

iubirii. Acelaşi comentator o considera, pe bună dreptate, drept cea mai senzuală eroină shakespeariană. Aşa este. Toţi îi simt farmecul, seducătoare fiind însăşi existenţa ei de fiinţă menită să respire iubire. Nimic nu-i întunecă lumina, niciun gând vinovat, ea trăieşte dăruită iubirii, dar trăind-o astfel, integrai, o face simţită tuturor, făcându-l invidiat şi chiar urât pe cel care a născut în ea iubirea.

Evoluează în tragedia lui Shakespeare trei entităţi dramatice puternic definite, trei personaje aduse pe lume să-şi împlinească destinul. Două dintre ele reprezintă iubirea, puterea de a Iubi şi a trăi prin dragoste, celălalt ura, prăsită, ca de atâtea ori în viaţă, din ea însăşi. Desdemona este iubirea ce se trăieşte existând şi piere întru iubire, eroina n-are niciun fel de culpă în tragedie decât aceea că există, are însă calitatea că explică multe şi justifică totul. Nu este totuşi doar Un argument, ci o entitate dramatică, o capacitate de a atrage şi a emite, o dinamică specifică integrată în aceea a piesei pe care, de altfel, o determină, ea fiind magnetul paradoxal, cu forţă de atracţie şi de impulsionare. Legat de iubire, trăind-o minunat, deplin, ca pe o expresie a absolutului, Othello şi tragedia sa, adică ceea ce crede a fi

înşelăciune din partea Desdemonei, deci a tot ceea ce însemna pentru el Desdemona, este magistral analizată şi redată. Sunt etape distincte în tragica evoluţie, dar, cum nu se poate mai adevărat, prăbuşirea se produce din momentul îndoielii. Din clipa aceea Othello, acel alt Othello care era personajul de când se revelase în viaţa sa Desdemona, nu mai există integral şi în vreme ce Desdemona sau Jago sunt în piesă realităţi în manifestările lor, maurul trăieşte mai mult ca o virtualitate, în timp ce ceilalţi sunt, el n-a apucat să fie ceea ce trebuia şi putea fi. Acesta este eroul pe care îl plângem, îi dăm fireasca noastră compasiune, pentru că celuilalt, cel care se manifestă aşa cum o face după prăbuşire, avem destule să-i reproşăm. Dar Othello nu mai este ceea ce a fost şi-ar fi putut să fie, pe acest Othello îl joacă aşa cum vrea Jago. Acest Othello îşi dă acordul să fie ucis Cassio. Şi care oare o ucide pe Desdemona?

Drama lui Othello şi-a Desdemonei, tragedie a iubirii, a fost scrisă împotriva spiritului infam, distructiv, a ceea ce reprezintă Jago, întruchipare a unor forţe obscure, expresie a zăcămintelor de ură şi invidie existente în împrejurări sociale ca şi în identităţi umane.

Având ca motiv puterea, ca şi celelalte drame inspirate de istoria insulară, tragedia *Macbeth* are ca temă crima. Cea mai sângeroasă piesă a lui Shakespeare, cu uciderи făptuite în scenă, cu obsesia asasinatului şi-a sângelui care curge din cei daţi morţii şi pare că rămâne pe mâinile făptuitorilor, pentru că nu are cum să fie absolvită responsabilitatea, *Macbeth* este o tragedie a conştiinţei.

După înfăptuirea primei crime, aşadar după asasinarea regelui Duncan, piesa urmăreşte şi aprofundează un caz de conştiinţă, crima şi crimele care an urmat l-au făcut conştient pe Macbeth de degradarea sa etică, i-au adus, ca pe o permanenţă, remuşcarea. Omul puternic fizic şi curajos merge mai departe şi făptuieşte alte crime, căutând o substituire de planuri şi valori. Dar conştiinţa la care a ajuns înseamnă remuşcare, o remuşcare obsesivă care îl înfrânge moralmente. Macbeth şi-a pierdut somnul, el în stare cu forţa sa fizică şi curajul de războinic să înfrângă orice opoziţie din afară, n-o poate înfrânge pe aceea din el însuşi. Apar vedeniile, umbrele, vin din interiorul său şi împotriva lor nu poate face nimic, crima i-a trezit conştiinţa şi conştiinţa cu remuşcarea

îl copleşesc. Eroul evoluează epuizat ca existenţă umană chiar dacă fizic nu cedează şi cum arma în mână face ceea ce a făcut o viaţă, adică luptă şi ceea ce face de când a obţinut prin crimă puterea, adică alte crime. Până ce va muri el vrea să dea morţii cât mai mulţi semeni.

Dacă la Macbeth s-ar putea vorbi despre concursul de împrejurări al crimei şi-apoi de incapacitatea stăvilirii, de angrenarea într-un mecanism cu neputinţă de oprit, la Lady Macbeth; n-ar fi greşit să se observe nevoia, chiar pasiunea puterii. Ea vrea cu orice preţ, însemnele regale constituie raţiunea ei de-a fi. La acest personaj se poate vorbi de suma unor neîmpliniri convertite în ambiţie fără frâu, criminală, crâncena fiinţă vrea ca Macbeth să devină rege spre a fi ea regină şi determină crima iniţială. Şi în evoluţia femeii criminale actul analitic produs de dramaturg are virtutea excepţionalului, cu altă structură decât a celui ce-i era soţ, ea, instigatoarea omorului mârşav din propriul castel, ea, gata să alunge lui Macbeth temerile, este prima care, luându-şi viaţa, cunoaşte sancţiunea inexorabilă. Deoarece una dintre ideile reliefate prin tragedia lui Shakespeare este aceea a

inevitabilităţii sancţiunii pentru faptele responsabile, a sancţiunii declanşate de chiar condiţia umană prin remuşcare. De ea nu poate scăpa nimeni, fie că o face simţită ca Macbeth, fie că nu, ca soţia, instigatoarea şi părtaşa la crimă, dusă de remuşcare la sinucidere.

Piesa slujeşte cu extraordinară forţă dramatică ideea responsabilităţii omului faţă de faptele sale, a sancţiunii inevitabile. La capătul unei evoluţii de zguduitor dramatism, a circumstanţelor în care se desfăşoară procesul dezagregării umane şi-al frământărilor cumplite, încheierea este firească, de amploare şi tensiune tragică în consecvenţa cu care eroul, prăbuşit moralmente, îşi apără condiţia de războinic.

Tragedia lui Hamlet frământă, a lui Othello tulbură, a lui Macbeth înfioară, a lui Lear copleşeşte. Deoarece aici, în *Regele Lear*, mai mult decât în oricare tragedie shakespeariană se vede o lume „ieşită din ţâţâni” şi parcă fără putinţă de îndreptare. Este drept că bătrânul despot ajunge prin experienţe dramatice la umanizare, dar odată ajuns moare în braţe cu cadavrul bunei Cordelia, ucisă în închisoare. De asemenea, chiar dacă pe lume există un Edgar, lui Gloucester i se vor scoate ochii, cu care – cândva – nu

ştiuse să vadă adevărul. Credinciosului Kent îi sunt rezervate obezile, Cordelia, expresia virtuţii şi a sincerităţii, este învinsă şi asasinată. În lumea piesei nu există înţelepciune şi adevărata dragoste pământească, lipseşte aceea filială, nu-şi află loc credinţa şi respectul între soţi; minciuna, trădarea, adulterul par să fie legi de conduită pentru cei mai mulţi, surorile se ucid între ele, fraţii nu cunosc simţământul frăţesc, pare a fi o lume de apocalips. Dar, de fapt, e o lume identificabilă istoric, aceea feudală, roasă de vicii, agitată de contradicţii şi chiar dacă în proiecţiunea dramatică a lui Shakespeare se manifestă o lume quasilegendară, apare evidentă apartenenţa eroilor la conjuncturi revelate, Lear fiind în prima sa ipostază tipul despotului feudal.

Dezumanizarea este în cazul regelui Lear completă şi aparent definitivă; pare iremediabil pierdut ca om. Pare doar şi Shakespeare îl duce, prin experienţe curente sau zguduitoare, către capacitatea de-a distinge şi a aprecia, îl face să cunoască suferinţa, să poată desprinde adevărul de minciună şi să devină om. Acum, în cunoaştere şi suferinţă, în ipostaza de om, Lear capătă noi dimensiuni prin toate furtunile care îl încearcă sufleteşte şi trupeşte, prin

uraganele care-i regenerează gândirea şi-l pregătesc a fi ceea ce ar fi trebuit să fie ca om întotdeauna.

Plecând de la posibile realităţi, *Regele Lear* se detaşează ca operă literar-dramatică prin grandoarea, adâncim ea şi perspectivele ei cosmice, prin suflul tragic care învăluie, domină şi poartă, conferă noi capacităţi de simţire celui ce-o receptează, îl îmbogăţeşte făcându-l să ajungă în zone de vibraţie necunoscute. *Regele Lear*, tragedie din timpurile moderne, stă alături de tragediile antichităţii printr-o fervoare a credinţei care dinamizează într-o existenţă comună eroi ai întâmplărilor dramatice şi participanţi. Un fluid tragic uneşte existenţele, determină frecvenţe aparte în respectarea celor petrecute pe scenă, produce acea stare de depăşire a lui însuşi pe care i-o dau omului marile întâlniri.

Mai mult decât oricare altă creaţie dramatică a lui Shakespeare, *şi* când spunem aceasta se face distincţia printre cele ale lumii, *Regele Lear* prin extraordinara ei energie spirituală îşi impune părţii celeilalte, aşadar celor care participă la spectacol sau o citesc, receptivitatea. Cu alte cuvinte este o operă irezistibilă prin tot ceea ce poartă ca semnificaţie, fie că este privită ca tragedie a sincerităţii, cum, de altfel,

şi este, fie că e considerată aceea a unei lumi, fie o tragedie a omenirii legată încă de-atâtea neputinţe. Dar oricum ar fi privită şi considerată *Regele Lear* îşi impune – spuneam irezistibil – valoarea, forţa ei fără margini de a prinde şi de a cuprinde în faptele de proporţii neobişnuite grandoarea şi a determina *catharsisul*. Shakespeare a simţit nevoia unei alte lumi şi prin conglomeratul de abjecţie din *Regele Lear* a făcut simţită tuturor necesitatea, mai mult decât atâta, iminenţa. Este ca un imens şoc făcut să trezească.

Şi la lumea aceasta, mai bună, s-a gândit William Shakespeare când şi-a scris ultimele opere: *Cymbeline*, *Poveste de iarnă* şi, mai ales, *Furtuna*. Cea din urmă e dominată de spirite înalte şi constructive ca acel al lui Prospero, în care nimeni nu greşeşte când vede expresia n obleţii şi resurselor de progres a omenirii. Prospero are ca model titani ai Renaşterii pe care-i reprezintă prin înălţimea spiritului său. Prospero, Miranda, apoi Ferdinand, aşadar personificări ale înaltei capacităţi de creaţie şi ale iubirii adevărate, cum sunt amintiţii tineri, iată modelele lăsate lumii, iată ideile însămânţate de splendida feerie *Furtuna*, creaţie de sinteză prin unele

aspecte, de anticipaţie prin altele.

Astfel se împlineşte opera unuia dintre marii dramaturgi ai lumii şi aproape odată cu opera se încheie şi viaţa celui care, titan al Renaşterii, reprezintă o culme a capacităţii creatoare a omenirii.

GALILEO GALILEI

Pentru mulţi, foarte mulţi oameni, numele lui Galileo Galilei se asociază cuvintelor devenite dicton: *E pur si muove* (*Şi totuşi mişcă*), care, cu sonorităţile limbii italiene, au intrat într-un patrimoniu intim al omenirii şi s-au statornicit ca expresie a nestrămutării. Căci ceea ce a fost cândva drama unui mare învăţat al lumii, n-a rămas ca îndemn la concesie, ci la tărie. În *E pur si muove* răsună convingerea de neclintit, vorbeşte energia irezistibilă a adevărului. A spus-o spre a-şi face auzit cuvântul şi totodată spre a da în vileag neputinţa asupritorilor de-a silui conştiinţe, de-a stăvili inexorabilul.

Nu momentul abjurării, în umbra ameninţătoare a Inchiziţiei, îl reprezintă de Galileo Galilei, ci tot ceea ce a fost până la 1633, anul procesului său, şi după aceea, marelui om nefiindu-i destul să creadă ceea ce

credea, el având conştiinţa datoriei să spună ceea ce crede, caracteristică fiindu-i atitudinea activă.

Ceea ce credea a spus-o puternic, amplu şi convingător, atât de convingător încât a dat noului reprezentat de gândirea şi descoperirile sale, amploare socială şi proporţii epocale, dinamism, capacitate de a trezi şi impulsiona, penetrantă în vreme.

Mulţi s-au întrebat dacă n-ar fi fost mai bine ca marele om al Renaşterii să fi ales liniştea cabinetelor de lucru în loc de vuietul străzii, de adeziunea mulţimii. Ar fi putut să aleagă, desigur, şi este de presupus că ştiinţa nu i-ar fi fost îndatorată mai puţin, dar poate că nu i-ar fi datorat atâta omenirea prin ceea ce el a dat atunci epocii sale, oamenilor de toate categoriile, de la muncitorii arsenalului din Veneţia, la meşteşugarii sau notabilii florentini, aşadar, de la oameni de rând, la capete încoronate, la ecleziaşti obişnuiţi sau prinţi ai bisericii. Pe unii i-a convins, pe alţii i-a surprins, pentru unii a semănat îndoiala în aparent de neclintit convingeri, pe mulţi şi i-a alăturat şi pe un puţini şi i-a făcut iremediabil duşmani.

A agitat, a făcut oamenii să-şi simtă puterea de a scruta nemărginirile, forţa raţiunii de-a stabili prin

observaţie şi experiment, prin deducţii, natura existenţei şi factura cosmosului trecând de la faza afirmaţiilor revoluţionarizatoare la demonstraţii. Contemporanilor nu le-a scăpat faptul, îl comparau cu Cristofor Columb, spunând că, dacă primul a descoperit un continent nou, Galileo Galilei le-a descoperit „un univers nou”. A făcut-o prin imagini revelatoare, convingând prin realităţi vizibile cu telescopul, prin care observa pe cer şi arăta oamenilor aspecte şi fenomene de natură să contrazică vechiul sistem, cel ptolemaic şi să-l confirme şi pe cel copernician.

Se poate spune că din 1610 Galileo Galilei (1564 – 1642), începe să-şi joace rolul istoric. Profesorul cunoscut şi apreciat al universităţilor din Pisa şi din Padova, savantul matematician interesat de problemele mişcării, în care avea teorii opuse celor aristotelice, se arată totodată preocupat de chestiuni practice, menite să uşureze munca şi viaţa oamenilor. De aici înainte şi în anii care au urmat, el devine prin grandoarea angajamentului, amploarea problematicii, prin capacitate şi îndrăzneală, unul dintre titanii Renaşterii şi marii oameni ai lumii, în funcţie de descoperirile, teoriile şi demonstraţiile sale s-au

luminat cugete, s-au manifestat adeziuni definitive, s-a iscat teama neputincioasă sau violenţa. În legătură cu demonstraţiile efectuate, cu ceea ce se vedea a fi aşa cum apărea din observaţie1 directă, din ceea ce arăta luneta, s-au manifestat, în mod brutal sau viclean, interese potrivnice, în primul rând cele grav afectate ale bisericii care-şi vedea aneantizate atâtea afirmaţii susţinute cu argumentul revelaţiei, ce aduc în faţa concreteţii celor produse de Galilei. N-a lipsit obtuzitatea, teama de-a şti. Cum ar putea fi calificat refuzul unor ecleziaşti de a privi prin telescop către solul lunar care se vedea a fi aceeaşi natură cu cel pământean şi nu eteric, cum afirmase cândva Aristotel şi canonizase, convenabil ei, biserica apostolică. Respingeau evidenţa refuzând să privească. N-au fost toţi aşa însă, în 1616 specialişti în astronomie ai Vaticanului, componenţii aşa-numitului *Collegium Romanum*, recunosc şi confirmă descoperirile lui Galilei. Se vor face însă multe pentru aducerea la tăcere a glasului său, pentru sleirea energiei omului care s-a arătat mai tare decât toate piedicile.

Era cu neputinţă de oprit procesul de impunere a adevărului afirmat şi demonstrat, care n-avea cum să fie împiedicat după ce Galilei cutreierase Italia

arătându-le oamenilor cerul cu adevărurile sale, cu solul lunar, cu munţii şi văile din Lună. Arătase Calea Lactee drept un conglomerat de corpuri cereşti, de asemenea îi făcuse să vadă sateliţi, nou descoperiţi, ai lui Jupiter sau petele solare. I-a făcut pe oameni să se îndoiască de ceea ce li se spusese până atunci şi să creadă în ceea ce vedeau. De aici înainte mulţi vor avea un nou mod de a se manifesta în raport cu ceea ce li se pretindea să gândească şi să făptuiască. A făcut-o permanent, prin scrieri, prin viu grai, în călătorii, întâlniri, în timpul lucrului la Arsenal, la demonstraţii, omul de ştiinţă fiind purtat de conştiinţa dimensiunilor sociale ale activităţii sale şi înzestrat să-şi facă accesibile gândurile şi convingătoare descoperirile atât prin vorbă cât şi pe calea scrisului. Lui Galileo Galilei, de altfel, nu-i sunt îndatorate numai astronomia, fizica, matematica, ci şi literatura, contribuţia sa la statornicirea limbii literare italiene fiind esenţială. Faptul face ca *Dialog asupra celor două principale sisteme ale lumii*, operă capitală a astronomului şi de importanţă istorică pentru omenire, să ofere reale satisfacţii literare. Scrisă, pentru maximă accesibilitate, în limba italiană, nu în latina erudiţilor, lucrarea – observă C.I. Gulian: „A

stârnit duşmănia aprigă a bisericii catolice, fiindcă ea zguduia din temelii edificiul ideologiei teologice; iezuiţii o înfierau ca fiind una dintre cele mai «dăunătoare manifestări împotriva bisericii»”.

Receptiv şi prompt, tânărul de excepţională înzestrare în domeniul matematicii, sârguincios în asimilarea de cunoştinţe, în exerciţii şi experimente, a simţit tot timpul nevoia confruntării cu utilul, cu creaţiile în domeniul tehnicii. De aceea, s-a observat, pe bună dreptate, că „rădăcinile creaţiei lui Galilei sunt legate de cerinţele tehnicii şi producţiei din vremea sa”. Sunt consideraţii pe deplin justificate, fie că se referă la lucrările ştiinţifice de natură matematică sau mecanică, fie la cele de perspectivă cosmică, cu efect determinant în evoluţia concepţiei despre lume a semenilor, a universului şi a existenţei omului în univers.

Într-o epocă revoluţionară, de revizuiri şi dispute, de îndrăzneli şi opoziţii violente, când oamenii şi vremea aveau nevoie de certitudini, Galileo le dă integrând ştiinţa în drepturile ei şi transmiţând concluziile ştiinţei ca pe adevăruri obiective. A studiat, a observat şi cercetat, a căutat cauze şi a tras concluzii şi tot ceea ce a aflat, fiecare descoperire,

fiecare certitudine a sa a comunicat-o contemporanilor. Obiectul ştiinţei a devenit natura, de necuprins în nemărginirea ei, dar nu de necunoscut, posibil de cunoscut într-un proces pe măsura obiectului cunoaşterii. Şi chiar dacă *extensiv* capacitatea umană este limitată, *intensiv* raţiunea realizează cunoaşterea pe deplin. Este un aspect esenţial, el arată supremaţia raţiunii şi capacitatea ei, calitatea ştiinţei ca pornind de la cauze să cerceteze, să deducă şi să tragă concluzii cu caracter de adevăr obiectiv.

Afirmând funcţia raţiunii, capacitatea ei de a cunoaşte şi stăpâni adevărurile obiective, implicit supremaţia ei, Galileo lovea „revelaţia”, adevărul revelat, pretins de către biserică. „Extensiv, adică faţă de mulţimea lucrurilor inteligibile care sunt infinite, înţelegerea omenească este ca şi nulă, chiar dacă ar cuprinde o mie de adevăruri, pentru că o mie faţă de infinit este ca şi zero, dar socotind înţelegerea intensiv, acest termen însemnând a pătrunde în mod intens, adică perfect, un adevăr, spun că intelectul omenesc cuprinde unele aspecte în mod tot atât de perfect şi tot atât de cert ca şi natura însăşi”. Iar dacă la acestea se adaugă cele spuse de el despre

matematică, ştiinţă care arată legătura fenomenelor, „… ajunge să le înţeleagă necesitatea, iar certitudine mai mare nu există”, apreciem concepţia sa asupra caracterului activ, viu, al ştiinţei, în măsură să ajungă la „marile certitudini”. El afirma şi propaga o concepţie care prin adevărul ei era net potrivnică celei proprii bisericii, a adevărului revelat, dat o dată pentru totdeauna, bisericii căreia îi convenea lipsa de finalitate a aflătorilor în treabă peripateticieni. În 1633 Inchiziţia a reţinut şi atacat tocmai acest aspect al capacităţii cunoaşterii şi al adevărului obiectiv ştiinţific, ceea ce Galileo afirmase atât de clar şi convingător în *Dialog despre cele două sisteme principale ale lumii*.

Contribuţia lui Galileo în domeniul astronomiei nu poate fi apreciată fără cunoaşterea, măcar sumară, a celor „două principale sisteme ale lumii” în circulaţie pe atunci – cel aristotelic-ptolemaic şi cel copernician. Autoritatea lui Aristotel (384 – 322 î.e.n.), personalitate proeminentă a omenirii, cu contribuţii revelatoare şi determinante în evoluţia gândirii şi experienţei umane, impusese şi o eroare, aceea privind Cosmosul. În esenţă, până la Copernic, la Kepler, Bruno şi Galilei domina geocentrismul,

Pământul de la Aristotel şi Ptolemeu era arătat şi considerat drept centru al Universului. Corp fix, după vechea teorie, Pământul privea impasibil rotirea astrelor în jurul său. Cu viteză constantă, dar nu cu absolută regularitate, corpurile cereşti, planetele, Soarele, se socotea, în spiritul sistemului tradiţional, că se mişcă pe orbită circulară. Aşadar, Pământul era centru al Universului, centru de necontestat, de vreme ce toate, până şi Soarele, se învârt în jurul său. „Sistemul” în uz părea ceva dat o dată pentru totdeauna, susţinut mistic, teologic, acceptat şi îmbrăţişat de biserică. Cine să-şi pună problema probabilităţii unei lumi create având în centrul ei Pământul, sălaş al păcatelor şi excentric cerul, locul virtuţii, al perfecţiunii? Mai bine-zis cine să propună, şi să argumenteze un alt sistem! Cel geocentric se impusese, fusese impus, cu toate că ideea rotirii Pământului în jurul Soarelui a avut-o şi a comunicat-o chiar din antichitate Aristarh din Samos, astronom grec care a trăit între anii 310 – 230 î.e.n. A fost însă acuzat că prin acestea tinde să dezorganizeze lumea, că ameninţă ordinea zeiască, iar ideea sa epocală, dată de o parte, putea să apară pierdută pentru totdeauna.

Iată că o minte scrutătoare, a învăţatului polonez Nicolaus Copernic (1473 – 1543), nu se mulţumeşte cu ceea ce i se oferea, cu „datul” satisfăcător pentru atâta lume şi care nu ridica probleme, cu ceea ce era acceptabil şi făcut parcă să se rotească în vreme aşa precum Soarele se rotea, după vechiul sistem, în jurul Pământului. Şi ceea ce părea veşnic a devenit efemer, aparenta statornicie nu şi-a putut ascunde şubrezenia când s-a văzut că nu Pământul este centrul Universului, că nu Soarele se învârte în jurul Pământului, ci Pământul în jurul Soarelui.

Nefiindu-i străină ideea lui Aristarh, urmărind mişcarea corpurilor cereşti, studiind, gândind, deducând, Copernic asociază, trage concluzii şi proclamă ceea ce atunci nu putea demonstra decât pe cale matematică, că nu Pământul este centrul Universului, că el se învârteşte în jurul Soarelui, fiind una din planetele (atunci erau cunoscute şase) sistemului solar, în jurul său neînvârtindu-se decât Luna. Ceea ce văd oamenii pe cer, rotirea de zi şi noapte a corpurilor cereşti, este doar aparentă, aparenţă datorată mişcării Pământului în jurul axei sale. Aparentă este şi mişcarea din decursul unui an a Soarelui, aparenţă care rezultă din mişcarea pe timpul

unui an a Pământului. Sunt aparenţe, arată Copernic, explicabile însă prin mişcarea în jurul Soarelui a planetei pe care trăim, de-a lungul unui an şi în jurul propriei axe în decurs de 24 de ore. El nu se mulţumeşte însă să facă simple presupuneri, ci îşi exprimă convingeri rezultând din observaţii şi deducţii care-l duc la conceperea unui sistem, acela *heliocentric*, având, după cum o arată numele, în centrul universului Soarele şi nu Pământul. Nicolaus Copernic concepe, aşadar, un nou sistem, de care este convins ca de o realitate şi pe care nu-l consideră nicio clipă o simplă ipoteză, fapt reieşind clar din opera sa, cu caracter de contribuţie istorică: *Despre mişcarea de revoluţie a corpurilor cereşti*, apărută în anul! 543, scurtă vreme înainte de moartea autorului ei. Subliniem certitudinile lui Copernic, înscrise cu acest caracter în cartea care promulga un sistem şi nu lansa doar ipoteze.

Moartea, survenită curând după apariţia târzie a cărţii, tipărită nu sub îngrijirea lui Reticus, canonic dorit de autor, ci a protestantului Andrei Osiander, a afectat lucrarea printr-un comentariu tendenţios aparţinând editorului. Osiander a scris un *Cuvânt către cititori* despre *ipotezele operei de faţă*; *DESPRE*

MIŞCAREA DE REVOLUŢIE A CORPURILOR CEREŞTI, cu caracter de introducere explicativă, „cuvânt” considerat multă vreme şi de mulţi drept al lui Copernic, care nemaifiind în viaţă nu se putea dezice de el. Comentariul lui Osiander nega tocmai ceea ce afirma cu certitudine Copernic, comentatorul pretindea că rotirea Pământului nu este altceva decât o ipoteză şi că: „doar un nebun poate gândi că în carte s-ar dovedi mişcarea Pământului”. Adept al adevărului „revelat”, potrivnic caracterului obiectiv al adevărului ştiinţific, teologul protestant Osiander lansa şi susţinea opinia că la Copernic nu este vorba decât de ipoteze, de invenţiuni d: „ natură să permită calcule speculative. „Şi dacă el inventează (se referă, bineînţeles, la Copernic) astfel de lucruri, şi inventează destul de multe, aceasta are loc nu cu scopul de a convinge pe cineva că lucrurile stau într-adevăr aşa, ci numai cu scopul de a putea calcula”.

Acest cuvânt explicativ, această prefaţă, datorată lui Osiander, exprima, de fapt, opoziţia ce se constituia în raport cu ceea ce se ştia despre observaţiile şi concluziile canonicului din Fromburg, potrivnic atât faţă de dogmatismul catolic, cât şi de ceea ce începea să fie talmudismul protestant, ştiindu-

se că aceştia din urmă, impuneau, fără drept de comentariu, litera Sfintei scripturi. Astfel protestantismul ameninţa cu domnia unui negru şi violent obscurantism, în alarmă ori de câte ori tindea să se afirme raţiunea, indiferent de domeniu. În alarmă şi gata să reprime şi în acest domeniu tot ceea ce ar fi contravenit – cum se spunea: „fizicii lui Moise”. Cât despre argumente, amintim pe cel al lui Luther, din litera „Sfintei scripturi”. Fiind scris în Biblie, că „Iosua, fiul lui Nun, a oprit în loc nu Pământul, ci Soarele”; faptul că cel din urmă se mişcă şi nu planeta pe care trăim era… indiscutabil pentru protestant. Acesta era argumentul definitoriu al diriguitorului Reformei, poate cel mai penibil, dar nu şi cel mai violent afirmat, aici, ca şi în alte locuri cu dispreţul caracteristic pentru raţiune, pentru adevărul obiectiv, ştiinţific. De altfel, protestanţii au urmărit cu vehemenţă, sistemul lui Copernic şi nemaiputându-l lovi pe cel care l-a conceput, au căutat, ei cei dintâi, să o facă prin prigonirea adepţilor. Melanchton, locotenentul lui Luther, cerea să se treacă la represiuni împotriva celor care admiteau că nu Soarele se învârte în jurul Pământului, ci planeta noastră în jurul Soarelui.

S-ar putea spune însă că „Prefaţa” lui Osiander a avut şi o parte bună, aceea că teologii acceptând afirmaţiile, că ar fi de domeniul ipotezelor, n-au atacat, n-au trecut cartea la index o vreme şi astfel pentru oamenii cu cap pe umeri, cu bună credinţă şi acces la ştiinţă, ideile lui Copernic, sistemul său, s-au arătat convingătoare, au dat rod. Iar în fruntea celor care, ca adepţi ai lui Copernic „s-au desprins de vechile reprezentări, au aderat la modalităţile ştiinţifice şi au dus mai departe observaţiile, cercetările, au îmbogăţit concluziile, au fost: Giordano Bruno, Kepler, Galilei. Ei n-au considerat adevărurile din carte convenţionale, n-au operat în raport cu ipoteze, ci cu realităţi, aşa cum le-a prezentat Copernic şi după! ei, asemenea lor, tot mai mulţi au gândit astfel. Şi de această dată, în cazul lui Osiander şi al „Cuvântului” său, comentariul n-a avut cum să îmbrobodească adevărul obiectiv al operei lui Copernic, contribuţia sa epocală.

Sistemul lui Copernic a revoluţionarizat perspectiva omenirii asupra lumii. Opus concepţiei bisericeşti, era de natură să prăbuşească falsurile apărate de adepţii adevărului „revelat”. De aceea i-au fost potrivnici deopotrivă reprezentanţi ai bisericii

romano-catolice şi ai celei protestante, căci, mai degrabă, sau mai târziu „şi unii şi alţii au condamnat sistemul şi orice adeziune la el. Dar realitatea fizică obiectivă a sistemului heliocentric, afirmată de Copernic, n-a avut numai comentatori abili ca Osiander sau opozanţi, a avut – aşa cum este firesc şi cum se ştie – adepţi „nu puţini şi printre ei minţi dintre cele mai luminate şi cele mai ascuţite spirite ale vremii, oameni care au. dezvoltat contribuţia copernicianã, au îmbogăţit-o cu noi valori. Sistemul lui Copernic a acţionat hotărâtor în definirea concepţiei lui Giordano Bruno despre lume, a modului de a vedea Universul. Dar se ştie că, în timp ce astronomul polonez rămâne în cadrul sistemului solar, Bruno deschide Universul către infinit.

S-a adăugat contribuţia lui, Kepler, a cărei primă lucrare de însemnătate *Taina cosmografiei* se ocupă de demonstrarea teoriei lui Copernic. Beneficiind de observaţiile insistente şi precise ale astronomului danez Tycho Brache, Kepler corectează şi stabileşte, spre pildă, că orbitele planetelor au o formă eliptică şi nu circulară, aşa cum socotea Copernic. De asemenea, el arată că mişcările nu. sunt uniforme cum credeau atât Ptolemeu cât şi Copernic, – prin studiu Kepler

deduce legile care-i poartă numele, prima privitoare la forma eliptică a orbitelor planetelor, o a doua la faptul că: „planeta antrenată de atracţia solară se mişcă pe o orbită eliptică cu o viteză invers proporţională cu distanţa de Soare”. El stabileşte că orbitele planetelor sunt eliptice, în unul dintre focare fiind Soarele, fapt care nu putuse fi observat de către Copernic cu mijloacele sale reduse de observaţie şi nu-i va fi accesibil nici lui Galileo care rămâne la concepţia orbitelor circulare. Contribuţiile lui Kepler sunt expuse amplu şi convingător în volumul cu lung titlu explicativ: *Noua astronomie, bazată pe cunoaşterea cauzelor sau fizica cerului, conţinând cercetările mişcărilor stelei Marte conform cu observaţiile nobilului bărbat Tycho Brache. Cartea a fost elaborată pe baza dispoziţiei şi cu fondurile lui Rudolf al II-lea, de-a lungul multor ani de studiu intens la Praga de către Iohannes Kepler, matematicianul majestăţii sale*. Astfel: *Taina cosmografică* în 1596, cea de mai sus, publicată în 1609 şi *Armonia lumii*, din 1619, sunt principalele opere ale lui Kepler, cele care conţin contribuţiile. Trebuia adăugată şi sinteza reprezentată de *Cursul de astronomie copernicianã*, datând din perioada 1618 – 1620, timp de suspiciune retrogradă,

înfruntată curajos, de omul Renaşterii.

Se ştie că lui Galileo Galilei, autorul unor lucrări de mare însemnătate în matematică şi mecanică, renumele i l-a adus astronomia, descoperirile şi contribuţiile într-un domeniu de acute confruntări în acea vreme, cu implicaţii ce depăşeau sfera astronomiei propriu-zise. Va fi vorba deci, mai întâi, de prezenţa sa într-un domeniu de interes major, nevralgic pentru dogmele religioase şi autorităţile bisericeşti, interesant pentru omul de rând căruia nu-i rămăsese străin ecoul teoriei lui Copernic şi evident de mare interes pentru oamenii de specialitate. Celebru a devenit Galileo Galilei ca astronom, cu toate că până la contribuţiile din acest domeniu, altele, deloc lipsite de importanţă, îi erau îndatorate. S-a manifestat activ şi cu geniu de matematician şi fizician, şi-a impus înzestrarea ca tehnician inventator, de altfel, s-ar putea spune, fără să greşim, că însăşi opera sa în domeniul astronomiei şi tot ceea ce a implicat faptul, a fost, într-un fel, legat de disponibilităţile sale tehnice. Aşa s-a născut instrumentul care, pornind de la luneta inventată în Olanda, amplificat, perfecţionat, orientat către un scop anume de talentul tehnic al lui Galilei a fost

îndreptat spre cer în noaptea dinspre 7 ianuarie a anului 1610, la Florenţa. Datorită telescopului, folosit savant de către omul de geniu care era, profesorul Galilei a convins de existenţa unui nou univers, acela calculat de Copernic şi arătat de către el. În memorabila noapte şi în cea care a urmat a descoperit cratere pe suprafaţa lunară, şi-a dat seama că dâra de lumină care părea să fie Calea Lactee era o lume de astre şi, totodată, a observat în apropiere de Jupiter nişte stele care în noaptea proximă erau în altă poziţie. Astfel a descoperit sateliţii lui Jupiter.

Descoperirile, anunţate şi închinate ducelui Cosimo de Medici, al Florenţei, un copilandru, au făcut vâlvă. După câtăva vreme, Galileo a publicat la Veneţia *Curierul stelar* (*Sidereus nuncius*), unde şi-a prezentat ştiinţific descoperirile, începând cu relieful lunar, accidentat, asemănător cu cel al Pământului, neavând nimic comun cu eterul, cu sfera desăvârşită, fără denivelări, sferă ideală, pretinsă de teoreticienii scolastici. Cu aparatul care mărea de aproximativ 30 de ori faţă de ceea ce se vedea cu ochiul liber, Galileo a văzut de zece ori mai multe stele decât fără el.

O perspectivă eronată, amplificată în sistem preluat promulgat categoric şi susţinut autoritar de

către biserică, stabilea factura cu totul deosebită a Pământului faţă de sferele cereşti. N-avea corpul imobil, care era – după ei – Pământul, nimic comun cu cele cereşti. Copernic arătase însă că era comună mişcarea de rotaţie în jurul Soarelui a planetelor cărora le aparţinea şi Pământul; Galileo constată şi aderă la sistemul lui Copernic şi, mai mult, aduce pe lângă argumentul mecanic copernician, pe cel al asemănării fizice. Pământul şi corpurile cereşti sunt formate din una şi aceeaşi materie, au relief asemănător, zice savantul şi că este aşa Galilei o arată oricui vrea să vadă, să se convingă, oricărui semen care are, cum se spune, ochi de văzut şi urechi de auzit, fiindcă – se ştie – n-au fost puţini cei care au refuzat să privească la ceea ce li se spunea că se vede. O făceau peripateticienii care nu acceptau cu niciun chip verificarea, confruntarea concepţiilor lor învechite cu ceea ce aducea noua epocă. Refuzau să se uite prin telescop la cerul care putea fi altfel decât învăţaseră şi se încrâncenau ei să înveţe pe alţii.

Descoperirile comunicate prin *Curierul stelar*, făcute cunoscute prin viu grai, arătate cu ajutorul lunetei-telescop, erau de natură astronomică, dar afectau un întreg sistem de ierarhii şi relaţii pretins

de biserică şi bazat pe existenta distinctă, fără puncte de apropiere, a lumii cereşti şi-a celei pământene. Era o lovitură pe care biserica apostolică nu se găsea pregătită să o înfrunte, de aceea o vreme pare că n-a considerat-o. Nu s-a angajat în niciun fel de dispută, n-a trecut la combatere sau condamnare făţişă, dar s-a pregătit. Cu atât mai mult, cu cât printre cei care au privit prin luneta lui Galilei, au citit cele scrise de el şi au gândit, au fost şi prinţi ai bisericii, oameni de mare autoritate în ierarhia eclesiastică. Protestanţii, mai violenţi, au izbucnit degrabă, catolicii, Inchiziţia, şi-au pregătit lovitura, conştienţi de dificultatea combaterii realităţilor.

Vremea însă lucra pentru adevărurile lui Galilei, se impuneau ideile deduse din observaţii şi anume că fizic Pământul şi corpurile cereşti sunt de aceeaşi natură, că toate sunt supuse aceloraşi legi. Mai mult, continuând observaţiile, el a adus odată cu noi descoperiri alte argumente, cum era cel de maximă evidenţă reprezentat de fazele planetei Venus, care autentificau unitatea fizică a corpurilor cereşti. Galileo a constatat că Venus, care se învârteşte în jurul Soarelui, are faze analoge cu Luna care se roteşte în jurul Pământului şi – se ştie – a văzut şi a arătat

secera planetei Venus, la fel cu atât de comuna pentru pământeni seceră a Lunii. Asemenea Lunii, planeta Venus luminează cu lumină reflectată, ceea ce arată că fizic are structura satelitului nostru şi că, în general, fizic planetele sunt similare. Fazele observate la Venus aduceau, socoate Galilei, pe bună dreptate, un argument fără putinţă de tăgăduit în favoarea concepţiei lui Copernic, fiind totodată, prin chipul în care luminează, un argument la fel de solid în ceea ce priveşte unitatea fizică a corpurilor cereşti.

Cu satisfacţia omului care simte nevoia să împărtăşească rezultatele descoperirilor sale, cu observata caracteristică nevoie de comunicare, relatează amuzat manifestările de absurditate ale unor pretinsa autorităţi şi o face cu atât mai mult când se adresează unui confrate, lui Kepler. Acestuia îi scrie în 1610: „Să râdem împreună, Kepler, de marea prostie omenească. Ce să spun despre marii filosofi ai universităţii de aici, care, cu un fel de încăpăţânare de catâr, cu toate invitaţiile de mii de ori repetate, n-au vrut nici măcar să-şi arunce privirea nici la planete, nici la Lună. Ochii acestor savanţi sunt închişi pentru lumina adevărului (...). Ce-ai mai fi râs în hohote auzind în ce chip mă ataca, în prezenţa marelui duce,

primul savant al universităţii şi cum încerca să recheme şi să îndepărteze de pe cer noile planete cu ajutorul unor argumente logice folosite ca formule magice”.

Din păcate însă, savanţii învechiţi şi ecleziaştii nu s-au mulţumit să ignore, au trecut, cum era de aşteptat, la ofensivă. Mai întâi procedează prin avertismente, cerându-i-se, de către autorităţile inchizitoriale, „precauţie” în afirmaţii şi, mai ales, situarea pe poziţia „ipotezei”. Galileo însă n-o putea face în faţa unor realităţi evident obiective, pentru el heliocentrismul fiind indubitabil. În 1615 scrie *Observaţii cu privire la concepţiile coperniciene*, împotriva comentariului lui Osiander, deci a afirmaţiilor asupra caracterului ipotetic al sistemului. Galileo arată, o dată mai mult, că pentru Copernic mişcarea Pământului în jurul Soarelui şi aşezarea acestuia în centrul sistemului, imobilitatea sa, sunt absolut obiective. Este ceea ce autorităţile inchizitoriale nu puteau accepta, cardinalul Bellarmin, mai marele inchizitor din Roma, avertizase, de altfel: „Când se trece la afirmaţia că Soarele este într-adevăr imobil, în centrul lumii, că se roteşte în jurul său, dar nu se mişcă de la răsărit la apus şi că Pământul se

găseşte în cerul al treilea şi se roieşte în jurul Soarelui cu viteză mare, aceasta este un lucru foarte periculos nu numai prin aceea că enervează pe toţi filosofii şi teologii, ci şi prin aceea că dăunează sfintei credinţe, deoarece din aceasta rezultă falsitatea Sfintei Scripturi".

Punându-se aşa problema era evident că avea să se ajungă la acţiuni împotriva sistemului, lăsat până atunci în relativă pace şi, desigur, împotriva lui Galileo. Campania a fost începută de către iezuiţi, siguri de forţele lor represive, hotărâţi să-i înspăimânte pe copernicieni şi în primul rând pe Galileo Galilei, cel mai activ şi mai primejdios dintre ei. Autoritatea savantului, amiciţiile ştiinţifice pe care le avea chiar printre oamenii bisericii, prelaţi cu influenţă, n-au însemnat prea mult în faţa violenţei iezuite. N-au stat pe gânduri să-l atace pe Galilei, nu au ţinut seamă de argumentele sale, au făcut o asemenea atmosferă, au adus astfel lucrurile încât, în 161C, *Congregaţia cardinalilor* a declarat fals sistemul lui Copernic şi a hotărât să-i interzică opera. Sistemul era, aşadar, condamnat, adepţii avertizaţi.

Maşinaţiunile inchizitoriale au găsit oameni slabi de înger, delatorii şi-au făcut apariţia, Galileo s-a văzut

denunţat, el şi învăţăceii săi, toţi câţi trebuiau înspăimântaţi spre a li se reduce până a li se lua posibilitatea de comunicare. Ţinta o reprezenta sistemul şi omul care-l făcuse să fie viu, care-i dăduse putere de circulaţie ca adevăr obiectiv, aşadar Galileo Galilei.

De teama persecuţiilor Inchiziţiei, discipolii, apropiaţii de până atunci, colaboratorii şi susţinătorii, s-au îndepărtat. Galileo a rămas singur, într-o atmosferă de suspiciune, simţindu-se permanent ameninţat, dar rezistând, necedând, neretractând. A fost o perioadă grea prin condiţia morală şi materială cunoscută de marele învăţat, timp în care însă el şi-a continuat cercetările şi şi-a întărit concluziile, conştient de îndatorirea sa de-a face să fie auzit, deci cunoscut, irezistibilul adevăr al sistemului copernician. Din acest an 1616 şi până în 1632, când a făcut-o publică; prin tipărirea la Florenţa, a gândit şi a redactat lucrarea *care* avea să devină suma contribuţiilor sale în astronomie, opera capitală: *Dialog despre cele două sisteme principale ale lumii*: *ptolemaic şi copernician*.

Lucrarea intitulată: *Dialog asupra celor două sisteme principale ale lumii: ptolemaic şi copernician*,

împărţită pe zile, patru la număr, are, deci, patru principale părţi. Prima, cu caracter de preambul, este concepută în aşa fel încât să susţină sistemul lui Copernic, fără să-l ocolească pe cel tradiţional, ptolemaic. Le pune, cum s-ar zice, faţ<a în faţă, pentru ca cititorul să fie în cunoştinţă de cauză, se valorifică evidenţa şi astfel se impune sistemul lui Copernic la care nu poate să nu adere raţiunea. El se adresează „distinsului cititor" căutând să realizeze un soi de „captaţi-o benevolentia" a celor care cu rea-voinţă i-ar fi citit lucrarea, mai precis „consilierilor teologali". Galileo se explică şi caută să se pună la adăpost, arătând de ce a susţinut în paginile lucrării poziţia copernicianã. Vrea să se ferească de Inchiziţie şi pentru a risipi bănuielile indică ţinta atacului: peripateticienii, scrie el: „De aceea am susţinut în cursul discuţiei poziţia copernicianã, raţionând pe baza unei pure ipoteze matematice, căutând pe toate căile speculaţiei să dovedesc mereu că această concepţie este superioară aceleia a imobilităţii Pământului; dar nu a imobilităţii lui absolute, ci a acelei forme a ei pe care o susţin unii, de profesie peripateticieni, care au păstrat din această filosofie doar numele şi se mulţumesc ca, fără plimbarea

caracteristică discipolilor acestei şcoli, să adore umbrele şi să filosofeze, nu cu gândirea lor proprie, ci numai cu amintirea a vreo patru principii prost înţelese”.

În cele patru zile ale *Dialogului* expune şi susţine concepţia heliocentrică; în cele patru capitole sunt dezvoltate patru idei de bază – observă B.G. Kuzneţov în valoroasa sa contribuţie – volumul *De la Galilei la Einstein*. „Prima este aceea a unităţii de principiu a Pământului şi a corpurilor cereşti. A doua priveşte rotaţia diurnă a Pământului. A treia mişcarea de revoluţie a Pământului în jurul Soarelui. A patra este legată de flux şi reflux, socotite de către Galilei drept consecinţe ale mişcării diurne anuale a Pământiului. Iar, în general, ideea pe care o dezvoltă lucrarea, în asemenea mod încât se impune irezistibil, este aceea a obiectivităţii heliocentrismului, a faptului că mişcarea Pământului este o mişcare adevărată şi nu o închipuire, că sistemul lui Copernic reprezintă expresia unor realităţi şi nu o ipoteză”.

Ideea unităţii materiale a lumii este, aşadar, ideea de bază în discuţiile celei dintâi zile a *Dialogului*. Referindu-se la afirmaţiile lui Simplicio, preopinentul său, Salviati, purtătorul de cuvânt al lui

Galilei, îşi face cunoscute gândurile în problema esenţială a disputei. Se ştie că Galilei a preluat din astronomia tradiţională ideea mişcărilor circulare şi a rămas la ea, dar nu aceasta interesează în problema unităţii materiale a lumii, ci faptul că el arată proprie mişcarea tuturor corpurilor lumeşti, deci şi a Pământului, socotit, se ştie, imobil în centrul universului. Referindu-se direct la planeta pe care trăia, afirmă: „cât despre Pământ, noi încercăm să-l înnobilăm şi să-l perfecţionăm prin aceea că încercăm în toate felurile să-l facem asemenea corpurilor cereşti şi, într-un anumit fel, să-i facem loc chiar în cer, de unde filosofii noştri l-au alungat". În concluzie: „Spun, aşadar, că acea mişcare circulară, pe care voi o atribuiţi corpurilor cereşti, este potrivită de asemenea şi Pământului".

Pagini sunt dedicate mişcării diurne a Pământului, care formează obiectul disputei celei de a doua zile şi celei de revoluţie a Pământului în jurul Soarelui, dezbătută" în ziua a treia. Spune Salviati: „Astfel încât adevărata metodă pentru a cerceta dacă i se poate atribui Pământului vreo mişcare – şi dacă da, care este această mişcare şi de ce fel este ea – este aceea de a privi şi a observa dacă celelalte corpuri,

care există în afara Pământului, prezintă vreo aparenţă de mişcare care să aparţină în mod egal tuturor (...). Există însă o mişcare care este cea mai generală şi este superioară tuturor celorlalte, este mişcarea prin care Soarele, Luna, celelalte planete, stelele fixe şi în general Universul întreg, afară de Pământ, ne apar mişcându-se laolaltă, de la răsărit la apus, în intervalul de 24 de ore, iar dacă luăm în consideraţie numai această primă aparenţă, mişcarea aceasta poate să fie foarte bine atât mişcarea Pământului singur cât şi a restului întreg al lumii, afară de Pământ, deoarece atât într-un caz cât şi în celălalt, aparenţa fenomenului ar fi aceeaşi. Iată de ce Aristotel şi Ptolemeu, care îşi dăduseră seama de lucrul acesta, atunci când au voit să demonstreze că Pământul nu se mişcă, au discutat şi au adus argumente numai împotriva acestei mişcări diurne..."

Salviati este gata să arate cât l-a întrecut Copernic pe Ptolemeu, prin priceperea şi pătrunderea minţii lui, atunci când a văzut ceea ce celălalt nu văzuse, adică felul în care această mişcare, deosebită de cea diurnă, se răsfrânge cu o admirabilă corespondenţă în tot restul} corpurilor cereşti. Apelează şi la argumente de bun simţ: „Şi mai întâi,

dacă noi vom considera masa enormă a sferei arzânde, în comparaţie cu micimea globului pământesc care se cuprinde în Soare de milioane de ori, şi dacă ne vom gândi apoi la viteza mişcării care trebuie să parcurgă, într-o zi şi o noapte, rotaţia întreagă, nu cred că poate să existe cineva care să considere că este raţional şi de crezut că sfera cerească este aceea care se roteşte, iar globul pământesc rămâne nemişcat". Din nou se face apel la raţiune în numele ordinii, al armoniei şi logicii care guvernează universul: „Dacă însă pentru a obţine absolut acelaşi efect, ad *unguem*, cum se spune, este totuna dacă Pământul singur se mişcă, iar tot universul stă pe loc, sau dacă Pământul singur rămâne nemişcat şi întregul univers se mişcă într-o aceeaşi mişcare, cine ar putea să creadă că natura (care totuşi, după cum crede toată lumea, nu pune în acţiune prea multe elemente pentru a face ceea ce ar putea face cu puţine) nu a găsit altă soluţie, decât să mişte un număr imens de corpuri extrem de mari, şi să le mişte cu o viteză nespus de mare, pentru a ajunge la acelaşi rezultat pe care l-ar fi putut obţine doar cu mişcarea doar potrivit de repede a unui singur corp în jurul propriului său centru!"

„Bazat pe principiul cauzalităţii şi al legii naturale, Galilei dezvăluie absurditatea geocentrismului şi antropomorfismului. În loc să centreze în mod forţat universul în jurul său şi al planetei pe care o locuieşte, omul trebuie să se concentreze în cercetarea cauzelor pe baza experimentului”. (C. I. Gulian). La afirmaţiile de factură geocentristă ale lui Simplicio, Sagredi răspunde: „Aşadar, natura a produs şi a orânduit atâtea corpuri cereşti de mari proporţii, desăvârşite şi nobile, neposibile, nemuritoare şi divine, nu pentru altceva decât ca ele să slujească Pământul care este pasibil, este trecător şi muritor? Să slujească, aşadar, ceea ce dumneata numeşti drojdia lumii, cloaca tuturor murdăriilor? Dar la ce bun să faci nemuritoare corpurile cereşti, când ele trebuie să fie slugile unui corp trecător? Dacă eliminăm acest singur scop, de a sluji Pământul, atunci mulţimea nemăsurată a corpurilor cereşti rămâne cu totul fără de folos şi apare într-adevăr de prisos, dat fiind că ele nu pot exercita nicio acţiune reciprocă între ele, deoarece sunt inalterabile, nesupuse schimbării? căci dacă Luna, spre exemplu, este nepasibilă, ce acţiune poate să mai aibă asupra ei Soarele sau o altă stea? (…)”.

Extrasele ample din *Dialog* argumentează şi consideraţiile îndeobşte făcute privitor la stilul lui Galileo Galilei, la faptul că el a contribuit la crearea prozei clasice italiene. Omul de ştiinţă, personal în gândire, nu poate accepta formulele în uz, retorica, modalitatea tradiţională convenţională de exprimare în scris sau prin viu grai. Lui nu i se potrivesc, el are nevoie de un limbaj propriu, care să exprime gândirea sa, în esenţă şi nuanţe şi totodată să fie înţeles de cât mai mulţi oameni. Este ceea ce reprezintă fragmentele citate şi *Dialogul* în totalitatea sa, deoarece Galileo nu caută să etaleze erudiţie, ci să comunice observaţii, să argumenteze, să descrie fenomene. N-are nevoie de alegoria atât de dragă canonicilor, peripateticienilor, el adoptă un stil direct şi precis, are atâtea de spus încât firesc ocoleşte digresiunile practicate în modalităţile tradiţionale. S-a observat, pe bună dreptate, că „baza stilului literar al lui Galileo o constituie noul tip de gândire ştiinţifică” (B. Kuzneţov), că savantul este împotriva livrescului, că el caută să dea expresivitate literară şi prin aceasta penetrantă unor idei noi, a ceea ce raţiunea observă, descoperă, verifică şi caută în mod firesc să comunice oamenilor. Galilei a scris majoritatea lucrărilor în

limba italiană spre a fi accesibile cât mai multora, şi într-un mod diametral opus de cel de până atunci care făcea din expresie un limbaj al unor iniţiaţi. În acest fel contribuţia sa implică deopotrivă proza ştiinţifică şi cea literară, fiind socotit, aşa cum arătam, printre creatorii prozei clasice italiene.

Pe marginea sistemului lui Copernic, în privinţa posibilităţilor de confirmare a contribuţiei revoluţionare a marelui polonez, papa Urban al VIII-lea afirma categoric: „Niciodată nu se va putea face o demonstraţie incontestabilă în favoarea caracterului adevărat al învăţăturii lui Copernic”. Şi, într-adevăr, părea cu totul în afara posibilităţilor omeneşti de atunci de a o face; părea celor care gândeau că pentru observarea mişcărilor Pământului ar trebui ca cineva să se afle pe Soare şi aşa mai departe. Lui Galilei însă nu i se păruse imposibil, socotise că demonstraţia poate fi făcută, că ea se produce zilnic pe Pământ prin existenţa neabătută a aşa-numitelor maree. Se ştie că el s-a gândit să scrie un *Tratat despre maree*, *că* aşa a intenţionat să-şi intituleze cartea care a apărut cu titlul de *Dialog asupra principalelor sisteme*. Argumentul mareelor i se părea irefutabil, de aceea îi dădea atâta însemnătate. Mareele, afirma şi

demonstra Galilei, arată că mişcarea Pământului are caracter obiectiv, că nu este o ipoteză ci o realitate, atât în ceea ce priveşte mişcarea de rotaţie cât şi cea de revoluţie a planetei noastre, aşadar atât a celei diurne cât şi a celei anuale. Prin argumentul mareelor sistemul lui Copernic nu mai putea fi socotit ipoteză, devenea realitate, cădeau toate aserţiunile lui Osiander, devenea posibil ceea ce papa Urban al VIII-lea socotea sigur a fi imposibil.

Teoria mareelor nu trebuia admisă cu niciun chip, deoarece prin demonstrarea caracterului obiectiv-absolut al mişcării Pământului se prăbuşea vechiul sistem, cu toate implicaţiile care porneau de aici, de pe Pământul socotit centru al Universului şi mergeau către cerul meleag al dumnezeirii, dovedeau eroarea şi aduceau îndoiala nu numai asupra sălaşului divinităţii şi a ierarhiilor, dar chiar a existenţei lor. Copernic a privit cerul oamenilor cu ochii minţii sale de geniu, şi le-a îndreptat privirea, limitată până atunci la o formulă sacrosanctă, spre *o* nouă viziune. Partizanii vechilor poziţii au căutat şi au izbutit pentru o vreme să o acopere cu linţoliul ipotetic, o vreme doar, până ce Galileo Galilei a demonstrat-o pe căi diferite, cu argumente pentru minte, dar nu numai

pentru ea, de vreme ce a adus argumentul vizibil şi palpabil, de netăgăduit, real, al mareelor. Scria Galilei: „Dacă Pământul e imobil, este imposibil să existe flux şi reflux; dar dacă Pământul se mişcă cu acele mişcări care i s-au atribuit, este necesar ca fluxul şi refluxul să aibă loc cu toate acele particularităţi pe care le observăm”. (1614).

Argumentele devin categorice atât în ceea ce priveşte mişcarea Pământului cât şi în legătură cu mişcările astrelor în general, cu aşezarea Soarelui în centrul orbitelor planetelor. El observase şi arătase, spre pildă, că planetele se găsesc când mai aproape, când mai departe de Pământ, că sunt mai aproape de Pământ atunci când se află în opoziţie cu Soarele, că ele se apropie de Soare cu cât se depărtează de Pământ. Argumentele, întreaga sa activitate procopernicianã, tot ceea ce răspândise şi răspândea prin viu grai, erau departe de a-i aduce simpatia organelor bisericeşti. Totuşi, faima lui Galileo cât şi speranţa autorităţilor de a-l aduce pe calea cea dreaptă, sau, mai degrabă, de a provoca declaraţii pe care încă nu le făcuse, i-au ţinut în rezervă atentă. Acestea toate până la apariţia, în anul 1632, a cărţii intitulate *Dialog asupra celor două principale sisteme*

ale lumii, care însemna luare de poziţie categorică, argumentată, scrisă şi prin toate acestea periculoasă.

Inchiziţia nu a stat pe gânduri, n-a ţinut seamă că marele învăţat era o celebritate a lumii, că avea 70 de ani, că era bolnav. A procedat fără niciun fel de menajamente, l-au arestat, l-au anchetat, au exercitat asupra sa presiune morală, au practicat ameninţări de toate felurile, n-a fost exclusă posibilitatea torturării. Tortura a fost perspectiva abil. sau brutal folosită de zbiri spre a-l face să declare că a greşit, să se lepede de ceea ce a afirmat. N-avea importanţă dacă o făcea formal, totul era ca renegarea lui Galilei să se producă spre a deveni, prin grija şi armele Inchiziţiei, un mare argument al reacţiunii. Organele inchizitoriale au făcut totul spre a produce abjurarea şi au provocat-o în raport cu un om bătrân, bolnav care, înspăimântat de toate demonstraţiile de violenţă care se produceau în jurul său, a spus ceea ce i se cerea, fără a adera însă la cele ce fusese obligat în chip josnic să spună. A fost un act formal, de care însă eclesiasticii au avut nevoie şi pe care au ştiut să-l folosească.

În epocă era al doilea proces intentat ştiinţei, gândirii libere, adevărului. Era o altă bătălie între nou şi vechi, era o acţiune a forţelor retrograde pentru a

obţine de această dată abjurarea de răsunet pe care n-o putuseră impune conştiinţei lui Giordano Bruno. Aveau nevoie de o izbândă, cu orice preţ, conştienţi că este de formă, dar în acelaşi timp că pot să înşele nu puţini oameni. Era procesul pe care Inchiziţia îl făcea prin Galileo ştiinţei, a ceea ce ştiinţa ajunsese să reprezinte prin marele învăţat care-i dăduse caracter social şi dimensiuni epocale. Era procesul împotriva omului care, prin descoperirile şi afirmaţiile sale, prin fundamentarea mecanicistă a lumii, dădea ştiinţei temeiuri obiective, omului încredere şi îndrăzneală în gândire, oferea certitudini care o eliberau de lanţurile robiei spirituale.

Procesul era pornit împotriva celui care reprezenta strălucit tipul noului om de ştiinţă şi s-a desfăşurat astfel încât să ducă la prevenirea atitudinilor similare, ceea ce, evident, era cu neputinţă. Pe loc însă inchizitorii şi-au atins obiectivul, noile idei în legătură cu universul şi ordinea sa au putut fi declarate de către ei renegate prin ceea ce i-au smuls unui Galilei bătrân şi bolnav, obosit şi prea sigur de virtutea adevărului de-a birui orice încercare de contrafacere sau înăbuşire. În fond, Galilei ştia că va ajunge aici, că într-o zi sau alta forţele

obscurantiste, deţinătoare ale puterii, vor trece la acţiuni extreme şi tocmai de aceea a căutat să transmită la cât mai mulţi oameni adevărurile pe care le descoperea, tot ceea ce se confirma prin experiment, tot ceea ce ducea raţiunea umană către certitudini.

Sigur că el n-ar fi ajuns să fie persecutat, nu i s-ar fi intentat un proces şi n-ar fi fost obligat să retracteze dacă s-ar fi mulţumit să păstreze pentru sine, între pereţii camerei de lucru, în pagini redactate pentru mai târziu, tot ceea ce descoperea, dacă n-ar fi călătorit cu luneta spre a arăta şi convinge oamenii de justeţea noului sistem. N-ar fi avut neplăceri dacă nu ar fi căutat să difuzeze cunoştinţele, dacă nu s-ar fi angajat în dispute, dacă s-ar fi mulţumit să păstreze pentru el şi pentru un cerc de apropiaţi. El se simţea dator însă faţă de lume, de oamenii mulţi, cu ghidul la care – se ştie – şi-a scris principalele opere în limba italiană.

Procesul s-a desfăşurat împotriva noului, a ideilor noi şi a modului în care Galilei făcea ca ştiinţa să capete dimensiuni sociale. De aceea l-au obligat să retracteze şi după ce au impus forma au făcut totul ca nimeni din cei altfel interesaţi decât biserica, adică

interesaţi de adevăr, să ajungă la adevărul procesului şi al convingerilor lui Galilei. Lui i s-a interzis să se ocupe de astronomie, să vină în contact cu colegi de breaslă, să vorbească cuiva despre proces. Şi pentru ca toate acestea să se îndeplinească aidoma Galileo Galilei a fost pus sub supravegherea Inchiziţiei, echivalentă cu un arest la domiciliu.

Din 1633 până în 1642, anul morţii sale, Inchiziţia l-a păzit îndeaproape, pentru ca nu cumva marele învăţat să înscrie noi contribuţii, să dezvăluie adevăruri, să ameninţe ordinea promulgată. L-au urmărit până la moarte şi după moarte, deoarece a fost interzisă înmormântarea sa în cavoul familiei şi nu s-a admis niciun fel de inscripţie pe mormânt. Ecleziaştii retrograzi l-au urât, l-au persecutat şi hulit. Atitudinea s-a manifestat însă nu numai în raport cu Galileo Galilei, ci cu ştiinţa în general, cu oamenii de ştiinţă.

Teroarea a dus firesc la stagnare în domeniul ştiinţelor naturii, instaurându-se teama în a face cunoscute adevărurile naturii, ale vieţii, profilându-se sumbru perspectiva rigorilor inchizitoriale. Pentru o vreme însă şi până la urmă aparent, deoarece umanitatea îndreptată pe calea adevărului, nu mai

putea fi oprită. Întârziată poate, dar oprită cu niciun chip şi de nimeni, nici abil, nici brutal, nici de forţe bisericeşti, nici laice.

La Arcetri, aproape de Florenţa, şicanat de prezenţa supraveghetorilor inchizitoriali, Galileo Galilei a aşternut o nouă operă fundamentală: *Discuţii şi demonstraţii matematice referitoare la două noi domenii ale ştiinţei privind mecanica şi mişcările locale* care complet redactată în 1635 şi tipărită peste patru ani la Leida, se înscrie cu această calitate pe planul mai larg al ştiinţei, la a „cărei dezvoltare a contribuit în mod esenţial.

Lucrarea nu a avut, fireşte, circulaţia şi ecoul *Dialogului*, operă pe care o egalează însă în importanţă, dacă nu o întrece, cartea care i-a adus, în ultimă instanţă, condamnarea, însemnând foarte mult pe planul susţinerii, demonstrării şi popularizării heliocentrismului. la *Dialog* precizările şi argumentele lui Galilei sunt certe şi evidente pe marginea unei contribuţii epocale care este esenţialmente a lui Copernic, în timp ce *Discuţii şi demonstraţii matematice referitoare la două noi domenii ale ştiinţei privind mecanica şi mişcările locale* reprezintă contribuţia sa integrală şi este, după cum s-a

observat, esenţială, afectând evoluţia ştiinţei în general.

Întru susţinerea „discuţiilor” Galileu păstrează personaje din repudiatul de către biserică *Dialog*, cu deosebirea că Simplicio, al cărui rol, în lucrarea anterioară, este de exponent al punctelor de vedere vechi, depăşite, devine în *Discuţii* un participant care-i stimulează pe Salviati şi Sagredo, principalii exponenţi ai opiniilor lui Galilei. Nu mai există, aşadar, preopinenţi, Galileo nesusţinând sau combătând păreri existente într-o problemă sau alta, ci expunându-şi părerile în probleme primordiale în domeniul matematicii şi al mecanicii. El expune şi caută să statornicească puncte de vedere care să devină valori de referinţă. Scrie cu sentimentul că aceasta va reprezenta pentru urmaşi contribuţia sa, valoarea făcută să fie nemuritoare prin capacitatea de propulsare a gândirii omeneşti. Şi, într-adevăr, *Discuţii…* reprezintă testamentul activ al omului de ştiinţă Galileo, al savantului care, în viaţă fiind, a căutat ca pe toate căile posibile prezenţa sa să emită, să fie cunoscută, simţită şi a socotit că are de făcut ceva pentru ca puterea de a emite, capacitatea de a impulsiona să şi-o păstreze şi după moarte. Este ceea

ce a reuşit să dea oamenilor prin ultima sa mare lucrare, sinteză a adevărurilor desluşite într-o viaţă de cercetări şi experiment, în probleme şi aspecte de mare diversitate şi de nedezminţit interes.

A aşternut consideraţii capitale într-o multitudine de domenii ale ştiinţei, în care rămâne ca iniţiator sau cu meritul unor precizări de natură să statornicească modalităţi, să stabilească criterii. A scris cu simţământul contribuţiei, cu perspectiva perenităţii, cu conştiinţa a ceea ce, început de el, era făcut să trăiască şi să se dezvolte prin cei ce *vâr* veni. Cele scrise de el pe marginea contribuţiilor în domeniul mişcării locale, a caracterului accelerat al corpurilor în cădere, a mişcării, arătate de către Galilei ca având loc după o parabolă, au valoare simbolică şi poate fi dat drept motto al lucrării. Galilei scrie: „Astfel va fi deschisă calea unei ştiinţe noi, foarte vaste şi deosebit de importante, ale cărei baze încep să fie puse în lucrarea de faţă, tainele profunde ale acestei ştiinţe vor fi pătrunse de minţile ingenioase ale oamenilor de ştiinţă din viitor”.

Abordează nenumărate aspecte; discută despre construcţiile navale, despre particulele divizibile şi indivizibile, despre mişcarea locală, uniformă,

accelerată, mişcarea proiectilelor şi aşa mai departe. Este de reţinut faptul că de la începutul capitolului privind mişcarea proiectilelor se găseşte formulat principiul inerţiei. „Când un corp se mişcă pe un plan orizontal, neîntâlnind niciun fel de rezistenţă la mişcare, atunci, după cum ştim din cele expuse mai sus, mişcarea sa va fi uniformă şi perpetuă dacă planul s-ar întinde la infinit”. „Noţiunea de la care pleacă teoria proiectilelor a lui Galilei – scrie citatul Kuzneţov – este mişcarea corpului care-şi păstrează constantă distanţa de centrul Pământului. Aceasta este tocmai mişcarea inerţială”. Tot el observă în volumul *De la Galilei la Einstein*, că: „Dinamica lui Galilei cuprindea primele noţiuni, uneori vagi, în schimb însă lipsite de unilateralitatea pe care au căpătat-o ulterior, noţiuni care au devenit punctul de plecare al elaborării sistematice a mecanicii şi fizicii”.

Iată principalele valori care fac ca Galileo Galilei să se înscrie printre nemuritorii lumii, titan al Renaşterii, expresie a nobilei capacităţi spirituale făcute să ducă omenirea înainte pe calea cunoaşterii şi a progresului. Fondator al mecanicii moderne, a stabilit legi în fizică şi mecanică, a înzestrat omenirea cu aparate menite să ajute cercetările, aşa cum este

termometrul, să uşureze şi să dea precizie unor operaţii, ca în cazul balanţei hidraulice. A construit o lunetă perfecţionată şi a folosit-o ca nimeni altul îndreptând-o spre cer şi a stabilit natura solului lunar, a descoperit sateliţi ai lui Jupiter, inelul lui Saturn, fazele planetei Venus, a arătat că planetele nu au lumină proprie, că lumina le vine de la Soare. Cu luneta construită de el a argumentat heliocentrismul şi i-a dat putere de circulaţie în cercurile largi ale Italiei din vremea sa, ale lumii.

PERSONALITĂŢI DIN ŢĂRILE ROMÂNE

Renaşterea n-a fost străină ţărilor române, au cunoscut-o Transilvania, Moldova şi Ţara Românească, atât prin valorile umaniste care au înflorit în gândirea şi în practicile oamenilor de pe-aici, cât şi prin înfăptuiri în domeniul arhitecturii şi al artei, cum o arată creaţii din secolele XV, XV ŞI XVII, considerate printre înfăptuirile reprezentative ale omenirii. România deţine strălucite valori, opere ale unei epoci de Renaştere, când ţările noastre şi-au înscris, cu o excepţională forţă, pe planuri principale ale existenţei, capacitatea de a fi, rezultat al

conştiinţei de sine şi al sentimentului unităţii pe care ambianţa vremii le-au întărit. Este, de altfel, ceea ce dă notă specifică, face ca aici, la noi, în Moldova şi Bucovina, în Transilvania şi Banat, în Ţara Românească umanismul să însemne statornicire şi redare de valori determinate de procese necesare şi proprii.

La noi umanismul implică însăşi originea noastră, apropierea de sursele antice face evidentă rădăcina latină a oamenilor de aici, explică spiritualitatea comună a localnicilor care înainte de toate simţeau ceea ce îi va face cronicarul să fie conştienţi şi anume că se trag de la Râm (Roma). De fapt, confirmându-le ceea ce ştiau prin limbă, prin vestigii, prin tradiţii şi legende şi simţeau prin sufletul românesc, prin unitatea etnică, printr-un anume inefabil care ne făcea să fim una într-o existenţă străveche şi continuă, prin buni şi străbuni aici de când lumea.

Renaşterea, umanismul întăresc frecvenţele spirituale comune ale ţărilor surori, reînvie şi îndeamnă către afirmare pe toate căile oamenii care, odată cu conştiinţa că sunt depozitarii unor valori aparte, o au şi pe aceea a datoriei apărării şi a afirmării lor. Reală şi proprie acestor secole luminate

de Renaştere în Europa, dinamica spirituală este şi a ţărilor române, manifestându-se prin dorinţa şi capacitatea de a-şi marca existenţa. Faptul este remarcat şi consemnat de umanistul italian Poggio Bracciolini (1380 – 1458) care scrie în 1451 despre originea latină a românilor (valahilor) şi despre grăitoarea lor limbă. Cam în acelaşi timp Aeneas Sylvius Piccolomini, viitorul papă Pius al II-lea, autor al *Istoriei Europei*, lucrare de mare autoritate, constată originea etnică a românilor, unitatea şi continuitatea lor pe aceste, meleaguri, în mare, s-ar putea spune că secolul al XV-lea aduce afirmarea, la amploarea europeană, a ţărilor române şi-a românilor, pe plan militar şi politic şi că secolele al XVI-lea. şi al XVII-lea dau valoare de circulaţie spiritualităţii româneşti.

Pe plan militar-politic oamenii acestor ţări, aşadar românii, sunt primii care înregistrează victorii asupra oştilor otomane încă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, pe vremea lui Vladislav I Vlaicu Vodă (1364 – 1377) şi opresc la Dunăre forţa militară a imperiului ameninţător pentru Europa. Şi aceasta în înfruntări cu câţiva dintre comandanţii, lor străluciţi, cum a fost Baiazid Yilderim (Fulgerul), învingătorul

cruciadei de la Nicopole şi învinsul lui Mircea cel Bătrân sau Mohamed al II-lea, Mehmet Fatih, sultanul ambiţios şi puternic, cuceritorul Constantinopolului, cel care nutrea şi nu-şi ascundea visul de-a stăpâni nu numai Bizanţul, numit cândva „noua Romă”, ci şi vechea Romă, italica cetate eternă. Un vis nu de neîmplinit dacă aici, la Dunăre, sub zidurile Belgradului în 1456, apoi în 1475 şi 1476, la Vaslui – Podul înalt, la Războieni şi de aici înapoi la Dunăre nu s-ar fi întâlnit cu tăria unor conducători politici şi militari români şi cu vitejia oştilor lor, cu Ioan (Iancu) de Hunedoara, cu Vlad Ţepeş şi cu Ştefan cel Mare. Aşa s-a auzit cu cinste de români, de oamenii care cu aceeaşi origine, limbă, spiritualitate şi fel de viaţă în Moldova, Muntenia şi Transilvania, ţări surori, îndeplineau în aceste părţi ale lumii un rol de importanţă istorică, vieţuind şi apărându-şi rosturile, clădind şi reclădind, însemnându-şi prin toată statornicia pe pământurile strămoşeşti.

S-a trezit interesul şi s-au întărit legături cu Roma, cu centre de cultură bizantină, circulaţia ideilor s-a intensificat, cei de-aici având conştiinţa că sunt fraţi cu ceilalţi ce se trăgeau de la Râm, afirmându-şi capacitatea pe câmpul de luptă şi ştiind-o preţuită,

cunoscând râvna pentru mai frumos şi mai bine, manifestând-o în creaţii de valori materiale şi spirituale marcante. Astfel se poate spune că ţările române se încadrau cu însăşi existenţa lor în Renaştere, ele rezultând ca entităţi spirituale din energii antice, ele apărând aici, la poarta Europei, liniştea Renaşterii şi trăind-o pe a lor prin opere de substanţă spirituală proprie, acorduri româneşti în simfonia renascentistă.

Ce pildă mai grăitoare poate fi decât aceea reprezentată de spiritul îndrăzneţ, preţuitor de frumos şi cultură, al lui Ştefan cel Mare? Feciorul lui Bogdan al II-lea şi nepotul lui Alexandru cel Bun, apărătorul de ţară, învingătorul de sultani otomani, de rigi ai maghiarilor, de crai polonezi şi hani tătari a înscris, asemenea înaintaşului Alexandru, spiritualitatea lui şi a ţării prin nepreţuitele construcţii, valori de artă arhitectonică şi plastică, înflorite pe pământurile româneşti în timpi fierbinţi ai existenţei Moldovei. A domnit 47 de ani, a purtat 36 de războaie, pentru că n-a putut altfel şi a clădit cam tot atâtea monumente, pentru că lui, om cu spirit renascentist, i-a fost drag şi de cinste să-şi afirme virtutea şi în frumuseţi.

Este considerabil ceea ce a făcut papa Iuliu al II-

lea pentru cultură şi artă, de asemenea Francisc I, unul şi celălalt cu ambiţia de-a da strălucire papalităţii sau curţii regale şi dând-o totodată Italiei, Franţei, lumii. Astfel s-au născut: *San Pietro în Vaticano*, *Moise*, *Castelul Chambord* şi alte capodopere pentru care se cuvin admiraţi şi ei i alături de creatori. Admiraţie se cuvine lui Ştefan cel Mare, domnul Moldovei, lui şi românilor lui care luptând să-şi apere ţara au dat prin aceasta linişte lumii apusene, oprind posibile invazii. Prin lupta de aici i-au ajutat pe cei de acolo să înfăptuiască pe plan ştiinţific, literar şi artistic şi, în ciuda luptelor, a vremurilor viforoase ei n-au uitat de cele ale sufletului creând la rândul lor, valori şi frumuseţi pentru ei şi pentru viitorime.

Cele 34 de izbânzi, mănăstirile, cetăţile, curţile ridicate şi înfrumuseţate din voinţa sa sunt destule pentru a defini capacitatea unuia dintre marii oameni de amploare şi perspectiva renascentistă, a românului Ştefan, urcat pe tron în anul 1457 şi săvârşit din viaţă în 1504, dar nemuritor şi mare în conştiinţa românilor prin grandoarea faptelor sale şi a înfăptuirilor epocii lui. Este domnitorul Ştefan pe care saşii din Braşov îl socoteau om al destinului: „parcă ai fi fost ales şi trimis de Dumnezeu pentru cârmuirea şi apărarea

Transilvaniei… Pentru aceea cu mare dor şi dragoste te rugăm pe Măria Ta ca să faci bunătate să te apropii de această ţară spre a o feri de acei turci…” Este individualitatea puternică, reprezentativă, conducătorul luminat şi viteaz, românul, erou al lumii, despre care scrie cronicarul polonez Długosz, sugerând amploarea personalităţii şi ecoul faptelor sale: „O, bărbat demn de admirat, întru nimic inferior ducilor eroici, pe care-i admirăm, care cel dintâi dintre principii lumii a repurtat în zilele noastre o victorie atât de strălucită în contra turcilor. După părerea mea, el este cel mai vrednic să i se încredinţeze conducerea şi stăpânirea lumii şi mai ales funcţiunea de comandant şi conducător contra turcilor…”

Ştefan cel Mare, domnul Moldovei, ca şi alţi oameni de seamă ai neamului românesc, se impune printre titanii Renaşterii mai întâi pentru ceea ce a făcut el efectiv ca Renaşterea să-şi poată îndeplini destinul istoric. El şi poporul său au ţinut aici, la „această poartă, care e ţara noastră”, cum scria el, în chinga războiului, ambiţia otomană care, dacă n-ar fi fost Podul înalt şi nici retragerea de după Războieni, aşadar dacă şi-ar fi ştiut asigurat flancul, oricând în

pericol cu un domn ca Ştefan pe tronul Moldovei, sau cu un Vlad Ţepeş pe al Munteniei, poate că n-ar fi ezitat să invadeze, pe uscat şi de pe mare, Italia, adică părţile de leagăn ale Renaşterii.

Ioan de Hunedoara, Vlad Ţepeş şi Ştefan cel Mare au măcinat aici mari contingente otomane şi mai ales au potolit zelul, i-au trezit din euforia cuceritoare următoare căderii Constantinopolului. L-au pus pe gânduri pe Mahomed al II-lea, l-au făcut să vadă că deşi a putut face să cadă zidurile milenare ale Bizanţului n-a putut-o face nici cu Belgradul, apărat în 1456 de oştenii conduşi de Iancu de Hunedoara, nici cu cetatea Sucevei lui Ştefan, nici cu cetatea Neamţului apărată de moldoveni. Rezistenţa şi forţa de şoc a acestor armate l-au oprit aici, la răsărit, în drumul spre un apus care greu i-ar fi putut face faţă. În acea perioadă Italia dezmembrată, Italia teatru de luptă, mai curând teatrală, a oştilor mercenare ale unui prinţ sau ale altuia, sau ale unor oraşe, n-ar fi avut ce să opună forţei otomane dezlănţuite. Şi Italia nu era străină de planurile expansioniste ale lui Mahomed al II-lea, care se ştie că râvnea Cetatea eternă şi îşi pregătea armatele sale de spahii, ieniceri şi akingii. Era conştient că învrăjmăşitele cetăţi sunt

lesne de prins cu promisiuni, de aţâţat una împotriva celeilalte şi până la urmă de cuprins, în situaţia reieşind şi din cele scrise de pomenitul Długosz care, referindu-se la „ceilalţi regi şi principi” arată că „trândăvesc în lene, în desfătări şi lupte civile”.

Ştefan, eroul unui neam ale cărui rădăcini adânc înfipte aici, în locurile lui Burebista, duceau până la Râm, acum departe de antica Romă, se impune ca titan al Renaşterii, mai întâi printre cei care i-au asigurat liniştea desfăşurării, apoi prin ceea ce a făcut efectiv pentru spiritualitatea ţării sale şi a lumii româneşti. Pe vremea lui Ştefan s-au ridicat monumente arhitectonice, au fost create opere de artă picturală, decorativă; pe vremea lui Ştefan se impun certe valori umaniste, este stimulată învăţătura şi activitatea intelectuală, căutările, comentarea. Moldovenii s-au văzut preţuiţi nu după neamuri, ci după capacitatea lor, adică întru totul în spiritul umanismului epocii, Ştefan înconjurându-se de oameni care-şi dovediseră calităţile şi erau statornic chemaţi să-şi probeze destoinicia în luptă, tăria morală, spiritul de dreptate, puterea de a înfăptui.

Izbânzile militare, realizările pe planul vieţii materiale şi spirituale ale Moldovei celei de-a doua

jumătăţi a secolului al XV-lea şi a începutului celui de al XVI-lea veac, reprezintă rezultatul propăşirii aduse de noi forţe de producţie, al dezvoltării meşteşugăreşti şi intensificării comerţului, de asemenea însemnătăţii acordate ţărănimii libere pe care domnul se sprijină şi o susţine. De altfel, pe ţărani şi târgoveţi se şi bizuie el, apropiindu-şi oamenii destoinici şi devotaţii atât pe câmpul de bătaie cât şi în zilele de pace. În lupta pentru centralizarea statului şi întărirea autorităţii domneşti Ştefan limitează privilegii şi aduce la ordine marea boierime uneltitoare, râvnitoare de putere, nemulţumită de rigorile unei domnii puternice. Expresie specifică a mentalităţii medievale partidele boiereşti nu se dăduseră înapoi de la împărţirea Moldovei în două, pentru a fi două coroane, de două ori mai multe mari demnităţi aducătoare de profit şi de două ori mai puţină autoritate domnească. Ştefan pune capăt acestor situaţii şi – prin acţiuni hotărâte – cu sprijinul păturilor de bază ale ţării dă Moldovei stabilitate pe plan intern şi prestigiu în afara hotarelor ţării. Aşadar, noile forţe productive, noul spirit animând existenţa economico-socială, viziunea înnoitoare a lui Ştefan au determinat înflorirea

cunoscută de Moldova în a doua jumătate a secolului al XV-lea şi la începutul celui de al XVI-lea. Şi mărturie a ceea ce a fost atunci stau multe înfăptuiri şi odată cu ele înscrierea în istorie a vremilor şi-a celui ce le-a făcut să fie. Ştefan este viu şi astăzi în conştiinţa românilor prin tot ceea ce le-a dat atunci şi în veşnicie, pentru că i-a făcut să fie conştienţi de ei înşişi şi de puterea lor, le-a ridicat condiţia umană şi a conferit existenţei demnitate.

În acest veac de Renaştere românească moldovenii şi-au văzut ţara înfrumuseţată cu construcţii civile, militare şi bisericeşti. Ştefan reface cetăţi, pe cea de scaun a Sucevei şi pe aceea numită a Neamţului, ridică cetate în înfloritorul târg al Romanului, apoi la hotarul dinspre miazăzi, pe Nistru, la Orhei şi tot spre a întări Moldova, la loc de mare însemnătate, cetatea Chiliei. Consolidează şi lărgeşte Cetatea Albă, poziţie strategică la limanul Nistrului, de asemenea cetatea din Soroca. Sucevei îi dă strălucire europeană, Neamţului mai multă tărie şi frumuseţe, spre a face mai uşoară trecerea timpului în vremuri grele, de ultima adăpostire, doamnelor, domniţelor sau coconilor nevârstnici pentru luptă. Se măresc multe curţi şi altele noi se ridică, se

construiesc hanuri în Suceava şi în preajma noilor cetăţi se ridică mănăstiri, locaşuri de închinăciune şi frumos, locuri de învăţătură, de creare şi de păstrare a unor valori româneşti. Nu mai puţin de 20 de ctitorii ale lui Ştefan sunt şi azi în picioare, opere arhitectonice prin care s-a definit stilul moldovenesc şi stau mărturie peste secole despre capacitatea de a construi şi talentul înaintaşilor, sunt biserici, ziduri de incintă, turnuri de apărare, turnuri de tezaur, clădiri anexe, toate concepute în armonii trezind admiraţia pentru geniul poporului care l-a creat într-o perioadă cu multă strălucire, dar cu linişte puţină pentru elaborare. Şi totuşi mândreţea le e deplină.

Ştefan a ţinut mai cu seamă la strălucirea Putnei, mănăstire destinată a fi necropolă a Muşatinilor, cea mai impunătoare din câte au fost ctitorite de el. Marele voievod i-a dat veşnicie Putnei, chiar dacă locaşul a fost lovit de cutremure sau pustiit de focuri, sau dacă l-au stricat oşti duşmane. Putna a rămas cu puterea unui far al românismului, una cu acea flacără a candelei care se spune că nu s-a stins din ziua de marţi 2 iulie 1504, săvârşit din viaţă, şi-a statornicit aici nemurirea dată de faptele sale: „Binecinstitorul domn, Io Ştefan voievod, din mila lui Dumnezeu domn

al ţării Moldovei, fiul lui Bogdan voievod, ctitor şi ziditor al acestui sfânt locaş, care zace aici". Piatra de mormânt, operă de artă prin faţa sculptată, nu poartă data când Ştefan „s-a strămutat la locaşurile de veci", sculptura fiind gata din timpul vieţii sale. Urmaşul său, Bogdan, a dat poruncă să fie înscrisă doar pe acoperământul mormântului.

Ştefan se stinsese după 47 ani de domnie şi fusese înmormântat ling.) ai lui, lângă soţia de-a doua, Maria de Mangop, lângă feciorii săi Bogdan şi Petru. Aveau să vină, după obştescul sfârşit, Maria Voichiţa, doamna care a fost bucuria şi sprijinul anilor înaintaţi ai domnului, apoi feciorul său Bogdan, mort în 1517 şi nepotul Ştefăniţă, înmormântat aici în 1527. La Putna îşi avea loc de veci, încă din timpul vieţii marelui domn; mitropolitul Teoctist, cel care, în 1457, pe câmpul de la Dreptate, îl unsese domn pe tânărul Ştefan, feciorul ucisului Bogdan al II-lea, venit cu virtute şi vitejie, sub semnul dreptăţii, să-şi ocupe scaunul strămoşesc.

Din timpul vieţii lui Ştefan, sub autoritatea spirituală a arhimandritului Ioasaf, adus de la Neamţ spre a fi aici stareţ, Putna a jucat rol însemnat în viaţa culturală a Moldovei. Bogată prin înzestrările

domnului Ştefan, ale lui Bogdan şi-a altor domnitori a devenit centru de învăţământ şi creaţie, de activitate istoriografică. La Putna şi pentru Putna au fost lucrate broderii, opere de artă românească, adevărate capodopere ale geniului, de natură să autentifice nivelul creaţiei în secolul al XV-lea, azi piese de reputaţie mondială, cum e portretul de pe acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop. Nebederniţe, dvere, epitrahile, aşadar ţesături brodate cu fir de aur şi argint, cu perle, se ridică prin inspiraţia compoziţională şi expresivitate în domeniul autenticei arte. Dverele reprezentând *Bunavestire*, *Răstignirea* şi *Adormirea maicii domnului*, lucrate din porunca lui Ştefan, sunt de valoare excepţională „Prima prin atmosferă, a doua prin eleganţa sugestivă a liniei, a treia prin dinamică. Specialişti de înaltă autoritate aşază valorile de la Putna printre cele mai reprezentative ale categoriei, tezaurul mănăstirii, care a avut să facă faţă dezastrelor naturale, tocului, războiului prădalnic, în ciuda atâtor pierderi este de-o neasemuită bogăţie prin valoarea artistică a pieselor păstrate cu destoinicie de cei care au văzut în ele componente ale spiritualităţii noastre, atestate de capacitate creatoare românească. Alături de cele

înainte pomenite stau dovadă podoabe şi odoare, vase de cult, valori de artă decorativă, opere în metal ale meşterilor moldoveni. De asemenea, lucrările de artă caligraficii, miniaturile, vignetele şi iniţialele cu care au împodobit manuscrisele călugării cu dragoste pentru frumos.

Voroneţul, ctitorie a lui Ştefan datând din perioada de intensă construcţie de după războaiele cu turcii, a fost ridicat în numai câteva luni, de la sfârşitul primăverii la începutul toamnei anului 1488, pe locul unde se spune că ar fi fost înainte un schit al lui Daniil Sihastrul. De o delicată spiritualitate, locaşul trăieşte ca o irezistibilă sugestie, nu are dimensiuni ci o viaţă care-l face unic. Încântător prin armonie, e o metaforă în piatră, un gând de frumos într-un zbor către înalt. Monument reprezentând o primă expresie în timp a stilului arhitectonic moldovenesc, pe vremea lui Ştefan, Voroneţul nu avea pridvorul închis adăugat spre sfârşitul primei jumătăţi a secolului XVI-lea. Dar cum era atunci, în puritatea şi armonia arhitectonică iniţială, se vede şi azi şi oricine îşi poate imagina întregul dacă îi priveşte faţa de sud-vest, cu absida principală.

Pe vremea lui Petru Rareş unor megieşe ale

Voroneţului, mănăstirii Humorului şi celei de la Vatra Moldoviţei li se adăugaseră pridvoare deschise. După moartea domnitorului fecior al lui Ştefan, mitropolitul Grigore Roşea, spirit elevat, de anvergură umanistă, cu dragoste pentru frumos şi gust artistic, împlinind intenţia vărului său Rareş construieşte pridvor, de data aceasta închis, şi Voroneţului. Şi-am îi nedrepţi dacă, cuceriţi de ghidul la ceea ce a fost arhitectonic iniţial monumentul, n-am recunoaşte valoarea de parte integrantă a adausului, a ceea ce a devenit faţa de vest care dă posibilului zbor temeiuri pământeşti, ancorând pasărea numită Voroneţ fără să o îngreuneze. Monumentul se poate oricând urca spre înălţimi, nu trebuie decât ca privitorul să vrea. Atâta doar!…

Şi dacă n-ar fi fost acest pridvor acoperit, transfigurat artistic în faţada de vest, unde şi-ar fi găsit locul una dintre capodoperele din arta plastică a lumii, operă a Renaşterii româneşti, aşezată aici să înfrunte vremea în accepţiunea ei integrală, am spune strămoşească, însemnând deopotrivă vicisitudinile, intemperiile şi timpul care se adună în ani, decenii, secole şi milenii. Este o capodoperă românească de artă picturală, creată cam în acelaşi timp când la

Roma, în Capela Sixtină, geniul lui Michelangelo picta, tot în frescă, *Judecata de apoi*. Aceeaşi temă era tratată acolo de un geniu de mult consacrat, aici de artişti al căror nume îl presupunem doar, dar sigur români de prin partea locului, în imagini de natură să releve geniul lor plastic, învederat în compunere, desen şi în splendida, nesfârşit splendida culoare.

Se ştie că i-a condus Marcu Pristavul şi se crede că acesta nu i-a organizat doar, ci a lucrat efectiv ca pictor.

Datorită iubitorului de frumos, umanistului Grigore Roşea, a cărui prezenţă spirituală o vom întâlni şi la alte creaţii româneşti ale epocii, Voroneţul este prima biserică pictată integral în exterior. Aici la noi, ca în antichitatea greacă prin sanctuarele opere de artă, era prăznuită divinitatea prin frumuseţe, spre slava ei şi spre bucuria oamenilor. Voroneţului îi vor urma altele, sanctuare de frumos înflorite sub cerul românesc. Referindu-se la Voroneţ, despre care a scris cu pătrundere şi simţire, subliniind virtuţile artistice ale *Judecaţii de apoi* şi comparând cu opere unanim acceptate printre valorile universale, Petru Comarnescu reţinea prin comparaţie: „Dar nici la Pisa şi nici la Padova, unde Giotto a pictat-o pe la 1305 în

Capella degli Scrovegni, imaginea judecăţii şi mai ales aceea a infernului, nu au desfăşurarea amplă şi dramatismul de la Voroneţ”.

Aici, în nordul ţării, pământul românesc poartă podoabe seculare, o cunună împletită de oamenii acestor locuri dintr-o nevoie intimă de frumos, de la Probota, la Neamţu, de la Putna la Voroneţ, de-aici ia Vatra Moldoviţei şi Humor, la Arbore, apoi la Sucevița şi mândra Dragomirna. Sunt creaţiile epocii care prin viziunea ctitorilor şi valoarea operelor înscriu creatorii şi înfăptuirile în Renaştere. Fermecătoare în salbă, opere ale pământului şi cerului nostru, ale oamenilor săi care au vrut să le dea fiinţă spre slava lor şi-a ţării, ctitorii ale lui Ştefan, Bogdan şi Ştefăniţă, ale lui Petru Rareş, a lui Toader Bubuiog şi-a lui Luca Arbore, a familiei Movilă, a lui Anastase Crimca şi-ale altora şi-au găsit făptuitorii în mitropolitul Grigore Roşea, în Marcu Pristavul, în meşterii Ioan şi Sofronie, în meşterul Dinici şi alţii. Cu toţii, cei care le-au dat viaţă, au arătat pentru prima dată la asemenea amploare şi cu o astfel de frecvenţă virtutea românească şi în acest domeniu, al frumosului. Monumente, tezaure de artă picturală în interior, simfonii de frumos sub cerul liber, minuni atunci când

se întreceau cu simţăminte de frumos din care se născuseră şi aduceau o încântare nouă locurilor de unde-şi plămădiseră culorile şi îndrăzneala, sânii minuni şi azi, muzee sub cerul liber prin tot ceea ce au strâns ca frumuseţe pe zidurile din afară, prin ce-au păstrat.

Săgeţi şi suliţi, focuri, crivăţul, mâini duşmănoase sau minţi buimace le-au ştirbit din frumuseţe, le-au deteriorat părţi, fără să poată impieta însă asupra întregului acestor picturi miraculos de bine păstrate, cu atât mai mult cu cât se ştie că opere în frescă aflate în încăperi închise, capodopere de artă picturală, cum este *Cina cea de tăind*, creaţia lui Leonardo da Vinci, degradată de vreme sugerează doar ceea ce a fost. Despre ceea ce va fi fost azuriul leonardesc se vorbeşte şi se deduce din unele porţiuni fericit restaurate, în timp ce albastrul de Voroneţ este aşa cum l-au aşezat în tencuiala proaspătă artiştii zugravi, fiind şi azi, ca şi atunci, fără pereche în lume. Vorbind despre *C*: *ina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci ghidul se duce către o compoziţie, pe aceeaşi temă, în genul ei desăvârşită, păstrată în interiorul Voroneţului, operă datând din anul 1488, creată deci înainte de a fi fost aşezată pe peretele trapezei de la

Santa Maria delle Grazie compoziţia maestrului florentin, celebră creaţie a Renaşterii.

Aproape de Voroneţ este Humorul unde pictura interioara, a bolţii, poartă în valorile ei de sugestie o poezie celestă. La Humor, ca şi la Vatra Moldoviţei, artiştii şi-au îmbogăţit opera cu rezonanţe ale vremii, au pictat *Asediul Constantinopolului*, cu semnificaţii de actualitate atunci când a fost aşezat în frescă şi cu o sugestie de permanenţă pentru românii care în veac au luptat să-şi păstreze fiinţa ca neam, să-şi apere independenţa statală.

Asediul Constantinopolului, cu virtuţi impresionante în compoziţie, cu dinamică în desfăşurare şi un colorit cu valori dramatice a fost conceput şi a rămas ca un memento pentru oamenii care vreme de secole aveau să cunoască permanent asediu otoman. Dar cuceritorii Constantinopolului n-au putut să pătrundă nici în Suceava, nici în Cetatea Neamţului şi nici să stăpânească, cu paşale şi după întocmirea turcească, ţara şi oamenii care ridicaseră şi pictaseră Voroneţul, Humorul, Vatra Moldoviţei. Aici, ia cea din urmă mănăstire, exteriorul este mai bine păstrat decât la oricare dintre monumentele epocii, „asediul” apare mai dens în detalii, având

frumuseţi cu totul proprii de nuanţă şi culoare. Viziunea este amplă, observaţia minuţioasă, chipurile se impun cu expresivitate portretistică. Pictura bolţilor amplifică elevaţia printr-o extraordinară bogăţie de tonuri făcute să apropie faptele figurate şi să ţină totuşi departe lumea în care se petrec.

Aici, la Vatra Moldoviţei, revine irezistibil întrebarea, însoţită de mirare şi admiraţie totodată, pentru prospeţimea culorilor aflate de secole sub cerul liber, pentru meşteşugul de a extrage din plante. şi minerale nuanţe atât de diferite, culori şi azi atât de vii încât par să fie hărăzite cu legendara tinereţe veşnică. *Vatra Moldoviţei*, ca operă de artă picturală, conţine în interior siderante valori ca cea reprezentată de Răstignire, poartă în exterior o irezistibilă capacitate tonifiantă, întâlnirea şi reîntâlnirea cu coloritul ei luminos însemnând întotdeauna bucurie. Excepţionalele valori de compoziţie picturală şi culoare a dat monumentului de la Arbore meşterul Dragoş Coman.

Suceviţa, ctitorie a familiei Movilă, încheie cu strălucire un secol înscris în istoria culturii româneşti şi-a lumii prin operele pomenite şi altele aflate nu numai în Moldova ci şi în Ţara Românească unde, de

acum, din secolul al XVI-lea, de pe timpul lui Neagoe Basarab, datează mănăstirea din Argeş, ctitorie devenită legendară prin armonia arhitecturii ei ecvestre şi frumuseţea ei decorativă unică. De asemenea, biserica Curţii Vechi din Bucureşti, la rându-i de-o subtilă armonie. Pe meleagurile din nord, într-o minunată aşezare, asemănătoare cu cea de la Putna, de care, de altfel, n-o desparte decât o coastă împădurită, flancată de dealuri, într-o mare verde de brazi şi poiene, mănăstirea Suceviţa, monument pictat în interior şi exterior, pare că a concentrat pe zidurile din afară, în viziune de puternic efect, verdele, aici tonalitatea dominantă în natură.

La Voroneţ cromatic domină albastrul, unicul şi acum celebrul albastru de Voroneţ.

S-ar putea vorbi oare despre verdele de Suceviţa?

Pare că nu, pentru că aici dominanta nu are viaţa aceea proprie emanaţia particulară conţinută în materialitatea vie a culorii. Verdele de la Suceviţa, dominant şi definit, este un fond stabilit parcă o dată pentru totdeauna, în timp ce la Voroneţ albastrul are ceva inefabil, o delicateţe care deşi rezistă de secole, îţi este teamă parcă să nu se epuizeze. Şi încerci la

fiecare reîntâlnire această teamă, întocmai cu aceea din preajma Turnului din Pisa. Dar Turnul din Pisa este acolo de multe secole, iar albastrul de Voroneţ va împlini şi el nu peste multă vreme o jumătate de mileniu.

La *Suceviţa*, mănăstirea, păzită de puternice ziduri de apărare, a fost clădită la sfârşitul secolului al XVI-lea şi pictată în primii ani ai celui următor, 1601 – 1602. Este, desigur, monument arhitectonic, dar mai cu seamă tezaur de artă, atât în interior, unde poate că dă o impresie de supra-încărcare, întocmai ca o expoziţie valoroasă, în care sunt însă prea multe tablouri, cât, mai ales, prin exterior unde *Scara cerurilor* poartă atributul capodoperei datorat puterii de sugestie, frumuseţii culorii, diversităţii chipurilor şi expresivităţii lor, de asemenea a tot ceea ce face să fie printre cele mai impresionante compoziţii din câte cunoaşte pictura monumentală de pretutindeni. În ciclul Genezei, în detaliile picturale înfloresc flori albe şi roşii ca într-o primăvară bucovineană L Comentatorii au remarcat virtuţile narative ale picturii Suceviţei, calitatea de povestitori în imagini a meşterilor Ioan şi Sofronie. Povestitorilor nu le lipseşte însă capacitatea de a dinamiza, este chiar o

calitate învederată a lor, ca, de altfel, virtutea analitică dovedită în portretizare.

S-a adunat aici, în pictura Suceviţei, la sfârşit de ciclu şi totodată la început de drum, nespusă frumuseţe, arhitectonic şi pictural monumentul fiind o valoare care face cu totul de înţeles intenţia acelui om cu avere şi cu dragoste pentru frumosul autentic de a o păstra sub un clopot de sticlă. Ceea ce n-ar fi imposibil şi nu ştim dacă până la urmă nu se va face apel la asemenea modalităţi de conservare. Probabil însă că există şi aici riscuri. Suceviţa, ca şi celelalte mănăstiri picate, devenind nu numai parte integrantă a peisajului românesc, a meleagurilor din nord, dar am spune că şi a naturii din acele locuri, cu soarele, zilele şi nopţile, cu uscăciunea şi umezeala lor, cu geruri şi arşiţe, cu vânturi şi ploi. Cine ştie? Specialiştii îşi vor spune cuvântul şi dacă este posibil sigur că şi aceste capodopere vor fi protejate în exterior, aşa cum este acum, la San Pietro in Vaticano, *Pietà* de Michelangelo, restaurată după ce fusese deteriorată într-o izbucnire demenţială.

Valorile create la sfârşitul secolului al XV-lea şi în cel de al XVI-lea vorbesc despre efervescenţa spiritualităţii româneşti, a oamenilor care în ţările

române, în aceste secole când apusul Europei cunoştea înflorirea Renaşterii, au creat monumente şi opere egale prin integralitate şi strălucire cu cele înfăptuite acolo. Au făcut-o cu geniu, receptivi în epocă, sensibili la ideile înnoitoare din acea vreme, dar înainte de toate cu calitatea de a înscrie originalitatea spiritualităţii lor. Culorile încântătoare ale exterioarelor mănăstirilor, monumente de arhitectură şi pictură, aşezate sub soare pentru slava vieţii şi bucuria oamenilor prin frumos, create de oameni pentru oameni, reprezintă în esenţă spiritul şi direcţiile renascentiste. La Voroneţ, la Vatra Moldoviţei, Humor, Arbore sau Suceviţa, locaşuri împodobite cu atâta frumuseţe, frumuseţea n-a fost creată pentru altcineva decât pentru oameni. Toate sunt făcute să bucure, să încânte prin frumos şi prin aceasta sunt renascentiste, au substanţă umanistă şi se dovedesc nemuritoare. Sunt socotite, după unele criterii, monumente ale artei medievale româneşti, dar prin sensul lor, prin tot ceea ce semnifică, prin faptul că au fost ridicate şi împodobite ca să-i bucure pe oameni, sunt opere de autentică factură umanistă, sunt contribuţii ale oamenilor de pe aceste locuri, ale românilor, la strălucirea unei epoci bogate în

capodopere.

Opere ale geniului românesc, capodopere ale civilizaţiei lemnului, crescute dintr-o bogăţie caracteristică meleagurilor noastre, din codri şi ca ei nemuritoare şi ele ca opere de artă, sunt creaţiile reprezentate de bisericile din lemn. Pe plaiurile descălecătorilor de ţară, în dintotdeauna românescul Maramureş, ca şi pe alte locuri transilvane „împodobesc la rândul lor, podoabe ale pământului şi flori ale spiritului, ale cărei aspiraţii spre înălţimi le exprimă şi le stimulează. Prin îndrăzneaţă lor ridicare către cer, prin săgeata turlei care-şi deschide drum către infinit, sunt de factură renascentistă. În comparaţie cu colosalul *San Pietro în Vaticano* par miniaturi, dar imaginaţi-vă miniaturile cu alte dimensiuni, animaţi-le aşa cum ele o permit, o pretind parcă şi atunci veţi avea alături de cupola lumii, proiectată la Roma de titanul florentin, sugestii de penetrantă cosmică, transpuneri în materie a gândurilor celor ce-au săgetat sfera sarcrosanctelor oprelişti. Opere de suflu renascentist şi de marcată originalitate, ele: „aiestă magistrala sinteză a meşterilor populari români care, în tipuri şi tehnici ce se pierd foarte departe în timp, au interpretat

elemente şi sugestii din arta grafică, într-o îmbinare organică, fără echivalent în toată arhitectura de lemn europeană” (Constantin C. Giurescu – Dinu C. Giurescu). Este vorba de monumente arhitectonice ca cele de la Ieud, Rozavlea, Cuhea, Surdeşti (Maramureş), Cheile Turzii, Tilecuş din părţile Bihorului şi aşa mai departe. Sunt opere din vremuri de demult şi din vremi mai apropiate ale geniului românesc, deoarece chiar dacă cele de acum datează din secolul al XVIII-lea, au fost ridicate după modele existente. Faptul este atestat de situaţia de la Ieud, unde biserica primă datează din anul 1364.

Se ştie că Ştefan a trebuit în cele din urmă să încheie pace cu turcii şi să-şi apere ţara altfel decât prin războaie cu imperiul în necontenită expansiune. A făcut-o cu greu, împotriva firii sale, ca rezultat însă al înţelegerii unor necesităţi, acceptând situaţii de conjunctură, gândind la tot ceea ce se va putea înfăptui în liniştea atât de trebuitoare Moldovei. S-au realizat atunci multe din cele pomenite, din câte au făcut ca ţara să cunoască, la sfârşitul secolului al XV-lea şi la începutul celui de al XVI-lea, perioada de înflorire de natură a împlini rolul istoric al celui prin care în ţările române începea un proces de afirmare

cu caracter de renaştere. Procesul început sub Ştefan a continuat în dramaticul secol al XVI-lea când oamenii de aici s-au ară tat la înălţimea trecutului, înscriindu-şi mai departe, prin fapte de arme, cât şi prin înfăptuiri spre bucuria sufletului, dreptul şi hotărârea de a-şi face viaţa cum socoteau ei că trebuie să fie.

La cârma ţărilor, în ciuda fluctuaţiunii determinate de cauze interne şi externe, câţiva domni viteji nu s-au sfiit să se opună expansiunii teritoriale şi pretenţiilor crescânde ale Imperiului Otoman. În faţa situaţiei grave, următoare dezastrului care i-a lovit pe unguri la Mohács, a lipsei de unitate a statelor creştine apusene, a intrigilor şi ambiţiilor principilor şi nobilimii, domnul român Petru Rareş, activ şi până atunci, caută să determine acţiuni, gândeşte la alianţe, luptă pentru realinieri. Din păcate, va încerca direct şi singur mânia lui Soliman, nu atât de teribil însă ca cei care nu i-au înţeles intenţiile şi au avut să plătească cu transformarea unei mari părţi din Ungaria - partea de sud şi centrală – în paşalâc turcesc. Cât priveşte Transilvania, aceasta va cunoaşte doar suzeranitatea turcească.

Remarcabil prin vitejia şi înţelepciunea sa, prin

dragostea pentru artă şi preţuirea celor ale spiritului, voievodul şi-a gândit temeinic domnia, a avut conştiinţa îndatoririlor faţă de ai săi, în prezent şi în perspectivă. A căutat ca asemenea tatălui său să se bazeze pe ţară, n-a cinstit „neamurile”, ci oamenii, dar a avut de făcut faţă împotrivirii, mergând până la vânzare, a unora dintre marii boieri. Domn înţelept care cunoscuse bine viaţa, atât în postura omului de rând, cât şi a conducătorului de oameni, a vrut să-şi întărească ţara, s-o facă frumoasă, să instaureze dreptatea şi a privit departe, la ceea ce devenea un vis posibil, care avea să prindă viaţă la începutul viitorului veac. Petru Rareş s-a gândit la posibila unire sub un singur domn a celor trei ţări române. Voievodului, unul dintre spiritele cele mai luminate ale timpului său, nu-i era străină aplecarea asupra scrisului spre a-şi aşterne gândurile. *Învăţăturile pentru Ivan cel Groaznic* i-ar putea fi atribuite celui ce a fost Petru Rareş, domn al Moldovei. Era în măsură să dea învăţături într-o epocă de frecvente dezbateri pe tema puterii, a drepturilor, datoriilor, modalităţilor ei de exercitare. O făcuseră sau o făceau Machiavelli, Erasm din Rotterdam, învăţături - socotite a data din 1521 – va lăsa şi Neagoe vodă Basarab către fiul său

Teodosie.

Preocuparea comună a unor oameni aflaţi la mari distanţe geografice este grăitoare, cu atât mai mult cu cât în învăţăturile domnului român Neagoe nu e deloc greu să fie observate valorile umaniste de care beneficiau oamenii epocii, fie că-şi duceau viaţa în părţile de vest, centrale sau de est ale Europei. „Criteriul capacităţii în alegerea slujitorilor, trecând la nevoie peste privilegiile feudale moştenite

— Criteriu inaugurat de mişcarea umanistă a timpului –, apoi organizarea centralizată a statului, politica raţională şi vitejească în apărarea lui, elogiul minţii, al deşteptăciunii, corelativ cu veştejirea incapacităţii, a îngâmfării „nobiliare” şi a prostiei, sunt elementele cele mai valoroase ale acestui text, care cuprinde prima încercare din istoria culturii noastre de a teoretiza politica statului feudal centralizat” (I. S. Firu, în *Antologia gândirii româneşti*, Ed. Politică, Bucureşti, 1967, p. 16).

„Învăţăturile” exprimă înţelepciunea, dragostea de adevăr, de dreptate şi iubirea de moşie a alcătuitorului lor, odată cu o remarcabilă capacitate literară. Cu stricteţea firească naturii lucrării de învăţătură, autorul foloseşte sugestiv comparaţia,

găseşte pilda cea mai potrivită şi mai grăitoare pentru susţinerea ideii. „Nu fiţi ca pasărea aceea care se „numeşte cuc, care-şi dă ouăle ei altor păsări care scot puii ei, ci fiţi – ca şoimul şi păziţi cuibul vostru”, scrie aici, cu ghidul la ţară, de a cărei integritate este răspunzător conducătorul.

Pătrunsă de spirit patriotic, cuprinzând învăţături cu caracter politic şi militar, principii de morală, operei îi este propriu spiritului justiţiar, fiind adevărat cod ai dreptăţii care prin domnul conducător are a se impune. „Pentru că, cel ce este domn adevărat, nu i se cuvine să aibă rude, ci numai slugi (în sensul de dregători *n.r.*) drepte”. În vremuri de inegalitate socială şi economică în care se practica discriminarea şi erau frecvente abuzurile celor „avuţi” în raport cu cei „săraci”, „învăţăturile” conţin idei de admirabilă claritate şi nobleţe, de factură şi perspectivă umanistă, de mare însemnătate şi eficienţă social-politică. Scrie el: „Pe cei săraci, care se trudesc cu slujba voastră, pe aceştia să nu-i puneţi mai jos de fiii de boieri, ci să fie alături de dânşii, pentru că şi de aceştia veţi avea nevoie… Şi dacă va păzi dregătoria cu cinste, se cuvine să fie în mare cinste cel sărac şi să aibă cinste mai mare decât cei

dintre boieri, dar nedestoinici”.

În perspectivă umanistă scrierea elogiază spiritualitatea, capacitatea intelectuală, mintea, cum scrie autorul; mintea făuritoare, mintea care în orice situaţie trebuie să echilibreze şi să conducă în numele unor înalte şi statornice principii de viaţă, mintea, expresie a capacităţii reale, mintea, aşadar „raţiunea”, valoare specifică promovată de Renaştere. „Să-ţi strângi mintea cea bărbătească în cap, să nu ţi se clătească mintea ca trestia când o bate vântul”, scrie el spre a impune ideea de supremaţie a raţiunii, caracteristic renascentistă şi atât de proprie scrierii noastre prin valoarea specifică pozitivă, constructivă, însemn de reală nobleţe umană: „Că mintea e ca steagul trupului…”

În temeiul istoriei zbuciumate a poporului român şi cu perspectiva vremurilor care nu se arătau degrabă altfel, învăţăturile conţin impresionante rânduri închinate bărbăţiei care devine modalitate de conduită argumentată raţional, adresându-se aşadar „minţii” pe care o preţuieşte atât de mult şi caută să o cultive autorul învăţăturilor. El se înrâureşte cu umaniştii pedagogi, scrierea sa putând sta alături de cele mai consistente şi mai luminoase ale timpului. Se

ştie că astfel de învăţături au alcătuit şi Erasm sau Olahus, aşa precum „învăţături”, dar de o altă factură, a dat şi Machiavelli. Cele care s-au plămădit pe locurile noastre se disting prin energia şi caracterul lor pozitiv, în acelaşi timp, ele pătrund adevăruri proprii existenţei poporului român şi transmit învăţăminte de vie perspectivă. „Iar tu, cu trupul tău şi cu oamenii tăi, să porneşti drept, faţă la faţă, fără nicio teamă, împotriva duşmanilor tăi, oricât de mulţi ar fi. Şi să nu te temi de fel de dânşii, chiar dacă sunt mulţi, pentru că oşteanul viteaz nu se înspăimânta de mulţimea oamenilor, precum un singur leu risipeşte o mulţime de cerbi (…). De asemenea oşteanul cumplit şi viteaz nu se înspăimântă de mulţimea oamenilor, pentru că omului bun toţi oamenii îi vin în ajutor, iar omului fricos toţi oamenii îi sunt împotrivă, chiar şi de ai lui este gonit şi ocărit”.

Erau evident actuale atunci, în secolul al XVI-lea, asemenea învăţături pentru un domn român, dar ele – şi-au păstrat actualitatea peste vreme pentru poporul şi conducătorii care şi-au apărat fiinţa statală, au luptat pentru independenţă, au cucerit-o şi au păzit-o mereu în luptă cu duşmani mulţi. Şi au reuşit prin virtutea pe care au cultivat-o şi „învăţături” ca acelea

ale lui Neagoe, de fapt porunci ale existenţei româneşti, expresie a înţelepciunii extrase din vreme, din experienţa seculară şi totodată de amplă perspectivă.

Secolul al XVI-lea a mai cunoscut printre domnii români ctitori de cultură, pe Alexandru Lăpuşneanu, căruia chiar dacă oamenii nu i-au putut uita violenţele, istoria nu poate să nu-i reţină meritele pe planul propăşirii culturale. În agitatele sale domnii Lăpuşneanu a refăcut şi înzestrat monumente existente şi a poruncit să se clădească mănăstirea cetate de la Slatina, considerată – pe bună dreptate – că face legătura, din punct de vedere arhitectonic, cu ctitoriile de pe vremea lui Petru Rareş şi a familiei Movilă. Slatina datează din 1558, când a fost inaugurată, dar definitivarea ansamblului a mai necesitat câţiva ani, timp când a fost făcută, printre altele, o fântână aducând aici în nordul ţării „o notă de Renaştere italiană”. Este de subliniat preferinţa lui Alexandru Lăpuşneanu, observată de cercetători, pentru materialele de preţ, pentru marmură mai cu seamă, adusă de prin părţile Haţegului, parte provenind din monumente romane, după cum arată acel cap de gorgonă aflat pe unul din fragmentele a

ceea ce a fost altă dată fântâna.

Lăpuşneanu, ca şi Petru Rareş, sau ca domnul muntean Mircea Ciobanul, ctitorul de la Curtea Veche din Bucureşti, fusese negustor înainte de a fi domn şi în această calitate cunoscuse lumea, îşi formase gustul în contact cu valorile create în Europa secolelor al XV-lea şi al XVI-lea. Este semnificativ că tocmai ei au înfrumuseţat monumente şi au făcut să se ridice altele noi. Lăsând de-o parte aspecte contradictorii şi limite, neputinţa de a-şi depăşi pe anumite planuri epoca, greşelile personale, ei rămân, printre altele, şi prin aceea ce au făcut prin frumuseţe pentru bucuria oamenilor. Lăpuşneanu i-a cerut îndrăzneală arhitectului şi Slatina s-a ridicat mândră şi astfel a rămas, în ciuda vitregiilor care au încercat-o.

Disponibilitate pentru cultură a arătat şi aventurierul îndrăzneţ Despot. În timpul „fulgeroasei” sale domnii, de numai doi ani, la Cotnari, sub conducerea lui Ioan Sommerus (1542 – 1574), a fost organizată şi a funcţionat o şcoală latină, gândită cu ambiţia de a fi o academie umanistă. Şi ar fi putut deveni ţinând seama de valoarea dovedită ulterior a umanistului Sommerus care, după căderea lui Despot, în 1563, rămâne în ţările române ca profesor şi o

vreme director al şcolii reformate înfiinţate de umanistul braşovean Honterus, apoi profesor la Bistriţa şi Cluj. Astfel o personalitate de prestigiu în vremea sa, poet şi istoric, polemist irezistibil, a activat în ţările române, integrate o dată mai mult mişcării de idei specifice epocii şi Renaşterii. El, ca şi multilateralul transilvănean Ioan Honterus (1498 – 1549), căruia epoca i-a rămas îndatorată prin publicarea lucrării *Rudimenta Cosmographie*, mai întâi la Cracovia în 1530, apoi la Braşov şi Zürich, lucrare care a contribuit la difuzarea teoriei heliocentrice a lui Copernic şi implicit la combaterea falsurilor tradiţionale scolastice, înainte de apariţia operei fundamentale a acestuia. La Braşov, unde a înfiinţat amintitul liceu evanghelic, a avut susţinuta activitate editorială publicând culegeri din gândirea antică.

Cel mai de seamă umanist, în sens renascentist, dat de oamenii acestor locuri, cel care s-a bucurat prin atitudinea şi contribuţiile sale, ca istoric şi poet, de o mare autoritate, a fost Nicolaus Olahus (1493 – 1568), aşadar Nicolae Românul, devenit personalitate de prim plan în Europa vremii sale.

Descendent din spiţa voievozilor Ţării Româneşti

şi din neamul Corvineştilor, fecior al lui Ştefan, s-a născut în Transilvania, unde se stabilise şi se căsătorise tatăl său, nevoit să părăsească meleagurile natale ale Argeşului spre a scăpa cu viaţă din violentele ciocniri şi necurmatele suspiciuni în lupta pentru putere. Ştefan, tatăl lui Nicolaus, se pare chiar că a refuzat propunerea făcută lui de vărul său Matei Corvin, pe atunci rege al Ungariei, de a-l ajuta să ajungă pe tronul Ţării Româneşti. A preferat scaunul neasemuit mai modest, dar mai sigur, de *Judex regius* în Orăştie, adică de primar. Aici a rămas până la adânci bătrâneţi, trecând demnitatea primului său născut: Matei, în timp ce Nicolae (Nicolaus) era departe de casă, preocupat de perfecţionarea sa spirituală şi totodată solicitat de treburile curţii regale din care tânărul de nobilă origine făcea parte.

De altfel, într-o existenţă legată mulţi ani de curte, Nicolae Olahul a ştiut să dea cele cuvenite cezarilor, fără să uite de ale sufletului şi aceasta pentru că a simţit nevoia şi a reuşit să fie cât mai mult al oamenilor. A fost în trecerea sa prin viaţă o personalitate luminoasă prin modul de a folosi puterea deţinută, de-a face, aşadar, bine sau rău, prin convingerile umaniste asupra putinţei de

perfecţionare a oamenilor şi de înfrumuseţare a vieţii prin cultură. I-au rămas îndatoraţi mulţi românului fost o vreme sfetnic al regelui Ludovic al II-lea, cavalerul îndrăzneţ care şi-a dat viaţa la Mohács, apoi consilier al reginei văduve Maria, sora lui Carol Quintul şi a lui Ferdinand de Habsburg, devenită regentă a Ţărilor de Jos. L-a preţuit regele împărat Ferdinand, pe vremea căruia a ajuns cancelar şi primat al Ungariei, apoi regent, până la urcarea pe tron a lui Maximilian de Habsburg.

Într-o carte dedicată umanistului Nicolaus Olahus, I.Ş. Firu şi Corneliu Albu extrag şi reproduc pe o pagină de început, pe o unică pagină, o caracterizare reieşind din câteva cuvinte ale lui Erasm din Rotterdam: „*Olahus – în acest nume sunt cuprinse toate binefacerile prieteniei*”. Căci Nicolaus Olahus – Nicolae Românul, feciorul lui Ştefan, originar din părţile Argeşului, a manifestat faţă de cei cu care a venit în contact înţelegere şi omenie, omenie a neamului său, pe care el, spiritul superior, a ştiut să o dezvolte şi s-o facă tuturor simţită. N-a purtat ca pe o cocoaşă suma demnităţilor deţinute în viaţă, dimpotrivă, a rămas întotdeauna om, mai presus de orice. De aceea l-au preţuit până la afecţiune regi,

savanţi sau oameni de rând şi a avut mai cu seamă prieteni, el bucuros şi mândru să fie înainte de toate prietenul oamenilor. S-a manifestat prin Nicolae Românul o nobleţe spirituală autentică, rezultatul a tot ceea ce este făcut să dea oamenilor cultura, a fost, s-ar putea spune, exemplul viu, concretizarea printr-o personalitate a capacităţii valorilor umaniste de a desăvârşi în comportament natura umană. A fost, fără exagerare, unul dintre cei care prin existenţa lor au îmbogăţit în semnificaţii renascentismul.

Născut în 10 ianuarie 1493 la Sibiu, îşi petrece copilăria în oraşul de baştină. În casă se vorbeşte româneşte, tatăl său – înnobilat pe vremea lui Matei Corvin – menţinând legături cu Ţara Românească. Ştie maghiara şi, la şcoala săsească, învaţă germana, frecvent vorbită în părţile locului. La Orăştie se mută în 1504, deci atunci când avea 11 ani, la 13 ani pleacă la Oradea unde face studii de perspectivă umanistă. În 1510 devine paj la curtea regelui Vladislav, monarh binevoitor familiei Olahus, aşa cum fusese şi înaintaşul său Matei Corvinul, văr primar cu Ştefan, tatăl lui Nicolaus Olahus.

Nu-l încânta perspectiva vieţii de curtean, cei şase ani petrecuţi în preajma tronului, într-o lume

frecvent preocupată de intrigi şi dominată de ipocrizie, neavând cum să satisfacă natura deloc înclinată spre compromisuri a tânărului. Curtea nu i-a plăcut, nici la adolescenţă, nici mai târziu, râvnind o cu totul altă atmosferă şi alţi oameni în jurul său, pe care să-i simtă sincer apropiaţi, conduşi de buni intenţii, în 1516, după moartea regelui Vladislav, se îndepărtează de curte; devine secretar episcopal la Pécs, preot şi este numit canonic de Pécs în 1518, apoi de Strigoniu mai târziu ajunge arhiepiscop de Strigoniu, ceea ce însemna primat bisericesc al Ungariei.

Dar canonicului care era deocamdată nu i-a fost dat să rămână numai al bisericii, aprecierile mai marilor săi fac ca după zece ani să se reîntoarcă la curte, de data aceasta în calitate de consilier al regelui Ludovic al II-lea. Îl recomandaseră maturitatea, echilibrul, onestitatea, calităţi devenite notorii.

Integru, cu o mare capacitate de înţelegere, era omul necesar în situaţia grea a regatului maghiar încercat de frământări interne, cu o nobilime plină de ea însăşi şi deloc sau prea puţin interesată de soarta ţării, slabă din aceste pricini tocmai când se profila

ameninţător pericolul otoman. Cu un sultan destoinic şi ambiţios, bun diplomat şi militar capabil, Imperiul Otoman, conclus efectiv de Soliman Magnificul, era mai puternic decât oricând, mai dornic şi mai în măsură să lărgească fruntariile locurilor stăpânite de semilună.

Împăratul, urmaş spiritual al lui Mehmet Fatih, avea de plătit poliţe şi principalele erau aici, în preajma Dunării. Se ştia că va veni, nu era necunoscută forţa de şoc a otomanilor, capacitatea de a mişca şi a arunca în luptă oşti uriaşe. Imperiul Habsburgic nu era destul de puternic spre a-l opri, Ungaria era slabă, iar în Transilvania Ioan Zápolya făcea un joc ce ar fi vrut să fie abil, dar era mai mult decât periculos, în aceste condiţii este chemat la curte Nicolaus Olahus, acum bărbat de 33 de ani. Fostul paj al lui Vladislav revenea în calitate de secretar şi de consilier al regelui, al unui rege tânăr, purtând în demna sa. bărbăţie semnul jertfei de neînlăturat. Secretar al monarhului a fost puţină vreme, pentru că, de fapt, Ludovic se gândise la canonicul de Strigoniu ca posibil sfetnic al soţiei sale Maria. Şi, într-adevăr, Nicolaus Olahus este numit secretar şi consilier al reginei în perioada de nemaicunoscută, tensiune în

care regele nu mai avea cum să se ocupe de treburile curente ale statului, totul fiind îndreptat către ceea ce devenise de neînlăturat, confruntarea între ostile maghiare şi otomane.

În primăvara şi în vara anului 1526 Ludovic a strâns oastea nobililor, mică în raport cu ceea ce avea de înfruntat, cu un inamic gata să arunce în luptă o imensă oştire, pricepută în războaie, disciplinată şi dornică de pradă.

Secretarul regesc, omul de suflet Nicolaus Olahus, a trăit cu intensitate zilele când se ştia că stă în cumpănă soarta ţării. Şi sigur că n-a fost străin de hotărârea reginei Maria de a-l trimite în tabără pe el, fostul consilier al regelui şi-acum al ei, în preajma lui 29 august, spre a-i aduce vestea dacă va fi bătălie atunci sau mai târziu. Nicolaus Olahus îi ducea lui Ludovic al II-lea confirmarea unor promisiuni de ajutor din partea Austriei, a Boemiei, a Germaniei. Se aştepta să-i fie alături şi Ioan Zápolya, voievodul Transilvaniei. Dar toate erau promisiuni posibil să se împlinească mai devreme sau mai târziu, în timp ce oştue lui Soliman pustiau Ungaria şi înaintau spre inima ei. Aşteptarea însemna retragere, retragerea cotropire de noi pământuri, distrugere, jaf. Ludovic al

II-lea ştia că-şi joacă viaţa, dar n-a înţeles să întoarcă spatele duşmanului. La 29 august a avut loc bătălia de la Mohács şi monarhul a rămas pe câmpul de luptă, dându-şi viaţa odată cu alţi conducători de oaste. La Mohács armata maghiară a fost distrusă, statul în organizarea de până atunci încetând să mai existe, o bună parte a Ungariei a fost ocupată, regina Maria şi odată cu ea şi Nicolaus Olahus a trebuit să părăsească ţara. De aici înainte, vreme de peste 15 ani, Nicolaus Olahus va fi în preajma reginei căreia i-a fost statornic sprijin, cu devoţiune, echilibrat, cu înţelegere pentru durerea soţiei văduve, cu conştiinţa a ceea ce, chiar în pribegie, era dator să fie un suveran.

Din 1527 şi până în 1542 Nicolaus Olahus se află pe meleaguri străine şi simte permanent chemarea locurilor parte înrobite de turci, parte suferind din pricina conflictelor între nobili şi chiar între conducători de state. Ferdinand de Habsburg, devenit rege al Ungariei după moartea lui Ludovic al II-lea, are dispute cu Ioan Zápolya. Ele nu încetează decât relativ în 1538, pentru a reizbucni după moartea lui Zápolya între Ferdinand şi Isabella, soţia celui decedat. În 1539, când are prilejul să revadă partea care nu era sub stăpânirea turcească, Olahus simte

dramatic criza de autoritate şi de ideal, lipsa minimei unităţi între nobili, unitari doar în dorinţa de spoliere a celor mulţi şi de îmbogăţire. Văzând poporul secătuit material şi obosit din punct de vedere moral, consideră reîntoarcerea drept o datorie imperioasă. Aceasta a fost o permanenţă a existenţei sale cât s-a aflat departe şi sigur că ar fi revenit mai degrabă dacă regina Maria, devenită, în 1531, regentă a Ţărilor de Jos, s-ar fi putut dispensa de el.

Calităţile deosebite îl readuseseră în situaţia nedorită de curtean, tot aceste virtuţi făceau ca omul conştient de înaltele sale îndatoriri faţă de ţara de adopţiune să fie obligat a rămâne mai departe între străini. Este drept însă că fiind aici n-a încetat să lucreze pentru oamenii părţilor unde se născuse şi trăise. În Ţările de Jos, la Bruxelles, a scris opera cu caracter istoric: *Atila* (1536), de asemenea *Hungaria*, datând din aceeaşi perioadă, scrisă la cererea reginei devenite regentă, pentru a-i aminti de ţară şi a o face cunoscută lumii.

Românul, sfetnic al regentei Maria, socotea că este dator să vorbească nu numai despre o singură ţară, ci despre o întreagă regiune a continentului. Astfel că în lucrarea amintită, formată din 19 capitole,

8 sunt dedicate ţărilor române, vetrei daco-romane. În această monografie se referă la aspecte privind geografia şi istoria, frumuseţile meleagurilor, puterea oamenilor, bogăţia locurilor, face consideraţii de natură economică şi etnografică. Privitor la Ţara Românească, de unde se trage familia sa, la Moldova şi Transilvania cartea conţine aspecte revelatoare în acea vreme, de natură să trezească interesul contemporanilor şi mai cu seamă cele privind originea comună, daco-romană, a locuitorilor Ţării Româneşti, Moldovei şi-a majorităţii celor din Transilvania. Există, înainte de toate, ca dovadă irefutabilă limba, comună românilor din Transilvania, ca şi celor din celelalte ţări.

Şi trebuie subliniat că atunci când exista atitudinea, oficializată prin *Unio Trium Nationum*, sfruntat potrivnică naţiunii române, originare pe locurile unde ceilalţi, care voiau să-i ignore acum existenţa, veniseră de nu prea multă vreme, Nicolaus Olahus vorbeşte de cele patru naţiuni existente în Transilvania, unde românii reprezentau din totdeauna marea majoritate a locuitorilor. Relevă faptul că: „moldovenii au aceeaşi limbă, aceleaşi obiceiuri şi aceeaşi religie ca şi muntenii (...) Limba lor şi a

celorlalţi români (cei din Transilvania şi Ţara Românească, *n.n.*) a fost odinioară romană, ca unii care sunt coloni ai romanilor” (Cf. *Umanistul Nicolaus Olahus*, Buc, Ed. Ştiinţifică, 1968). Cu acest prilej, Nicolaus Olahus, strălucit latinist, le comunică umaniştilor, deci cunoscătorilor de limbă latină, că „multe din vorbele lor – adică ale românilor din vremea sa – pot fi înţelese de latini”.

Corneliu Albu relevă că Nicolaus Olahus reţine dovada de mare valoare a romanizării şi romanităţii meleagurilor transilvane prin existenţa în număr însemnat a monedelor romane. Se ştie, de altfel, că pe meleagurile din nordul Dunării şi în podişul transilvan s-a descoperit cel mai mare număr de monede romane din câte au fost găsite în vreo ţară devenită provincie romană. Mai multe decât în fosta Galie, de exemplu. Faptul, de notorietate azi, nu i-a scăpat lui

Olahus, ca demonstraţie a romanităţii neamului său. Erau aspecte inedite pentru cititorii operelor, astfel argumentate încât să ducă la concluzii certe. I

Stricteţea stilistică nu exclude vibraţia, sensibilă mai ales în capitolul privind Transilvania, locurile unde se născuse, copilărise şi învăţase. Pe alocuri pare a dezvălui o lume mirifică, dar, de fapt, reală:

splendida Transilvanie. Reproducem câteva rânduri citate de Corneliu Albu, totodată traducătorul lor: „Neamul acesta (al transilvănenilor) este viguros, războinic, are arme şi cai robuşti şi buni. Întreaga regiune are când şes, când păduri, alternativ, fiind brăzdată de bifurcaţia şi cotiturile apelor… Are pământ roditor. E bogată în vin, plină de aur, argint, fier şi alte metale, precum şi sare. Este foarte îmbelşugată în boi, fiare, urşi şi peşti, încât nu poţi învinui natura că n-a adunat în acest ţinut tot ce uşurează traiul”.

S-a mândrit cu originea sa românească, a ţinut, în orice situaţie s-a aflat, să-şi spună şi să i se spună Nicolae Românul, lui, descendentul din domnitori munteni şi voievozi ai Transilvaniei, rudă cu viteazul Ioan de Hunedoara şi cu o marcantă personalitate regală ca aceea a lui Matei Corvinul. El însuşi şi legăturile sale de rudenie dovedesc, o dată mai mult, forţa şi unitatea neamului românesc. De-o parte şi de alta a Carpaţilor, în Moldova, Transilvania şi Ţara Românească acelaşi neam dădea lumii personalităţi cu geniu politic şi militar ca: Ioan de Hunedoara, Ştefan cel Mare, Vlad Ţepeş, Matei Corvinul, Petru Rareş, de asemenea personalităţi umaniste de anvergură

europeană ca Nicolaus Olahus acum, ca Dimitrie Cantemir mai târziu, oameni de înaltă erudiţie, de adâncă omenie şi totodată personalităţi politice de prim rang.

Ca literat, ipostază căreia ar fi dorit să-i dea mult mai mult timp decât a putut-o face, umanistul Nicolaus Olahus s-a impus prin opera cu caracter istoric. Înzestrarea în domeniul literaturii o atestă, de asemenea, creaţia poetică, de factură elegiacă, de eleganţă şi rafinament prin care eruditul, om de mare sensibilitate, mărturiseşte sau caută evident să facă cunoscute stări de spirit în raport cu fapte şi oameni. Celebre au devenit epitafurile scrise de el cu prilejul morţii lui Erasm, care i-a fost nobil prieten, l-a onorat şi bucurat cu afecţiunea sa. Mărturie stă corespondenţa lui Olahus cu prietenul său olandez. Umanistul nostru, omul care în acea perioadă nu avea dorinţă mai vie decât de-a se întoarce în ţară şi suferă în situaţia de pribeag pe alte meleaguri, caută să-l readucă pe Erasm pe locurile natale, părăsite de către acesta din pricina unor suspiciuni şi unde ezită să se întoarcă de teama unor certe adversităţi violente. Românul este în măsură să obţină pentru marele umanist garanţii morale şi materiale; datorită lui şi

prin el. Erasm primeşte asigurări din partea Mariei, regentă a Ţărilor de Jos.

Dorinţa lui Nicolaus Olahus de a pune capăt pribegiei sale se va împlini, dar nu şi aceea de a se dedica în linişte studiului, activităţii umaniste, literare. Personalitate politică de tot mai mare autoritate şi influenţă, el devine, în anul 1562, regent al Ungariei. A încetat din viaţă în anul 1568.

Mai puternică decât încercările materiale s-a arătat spiritualitatea acestor vremuri, de fapt al celui de-al XVI-lea secol, încheiat pentru români în apogeu prin existenţa şi acţiunile lui Mihai Viteazul, altă personalitate renascentistă. Evoluţia sa luminoasă în istoria noastră, măreaţa înfăptuire, unirea ţărilor române, îl reprezintă şi implică firesc energii ale colectivităţii, rezultatul unui proces de afirmare multilaterală, căruia i se integrează oameni viteji şi înţelepţi, conştienţi de capacităţile şi de drepturile neamului. N-au fost fără urmări pentru actul istoric al unirii Munteniei, Transilvaniei şi Moldovei sub acelaşi domn, vitejia şi capacitatea organizatorică a lui Ştefan, îndrăzneala „visurilor” Lui Petru Rareş, bărbăţia legendară a lui Ion Vodă, totodată a acţionat conştiinţa originii comune, a unităţii de limbă şi

spiritualitate a oamenilor din cele trei ţări, semnalată de Nicolaus Olahus.

În vremea Renaşterii ţările române s-au integrat procesului specific renascentist prin afirmarea lor pe plan european, prin conştiinţa rădăcinii comune daco-romane, a limbii de origine latină, a unei spiritualităţi unitare, a statorniciei sale în vremea migraţiunilor. În condiţiile economico-sociale cunoscute Renaşterea, determinată ideologic de redescoperirea valorilor antice, în ţările române reprezintă epoca în care oamenii de pe aici îşi redescoperă latinitatea, mai bine-zis au conştiinţa ei. Faptul are efect firesc asupra existenţei lor şi-a unităţilor statale implicând ideea de unire ca urmare a evidentei unităţi de origine şi limbă, de identitate istorică a moldovenilor, transilvănenilor şi muntenilor într-un spaţiu geografic armonios şi unitar, într-o spiritualitate comună. Căci unirea, înfăptuită în anul 1600 de către Mihai Viteazul, înseamnă realizarea unui drept, vis al neamului şi-al Domnului care-şi ştia neamul. În înfăptuirea lui atunci şi nu altă dată, prin personalitatea lui Mihai a acţionat epoca, s-au manifestat ideile Renaşterii, cu efect asupra celui ce înainte de a deveni domn cunoscuse lumea în călătoriile sale de neguţător. Ideile circulau,

se manifesta tendinţa de unificare politică, ele erau de natură să stimuleze un proces propriu poporului român, să creeze atmosfera propice înfăptuirii unei necesităţi istorice. Vis împlinit pentru o vreme în dorinţa şi fapta lui Mihai, va deveni, peste vreme, împlinire ireversibilă.

Parafrazându-l pe Engels, am spune că românii şi-au creat titanul trebuitor, acesta s-a numit Mihai, personalitate care şi-a însoţit vitejia cu înţelepciunea. A socotit mai însemnată decât orice unirea sub o unică autoritate a ţărilor române, unirea Transilvaniei, a Moldovei şi Munteniei, deziderat firesc al neamului său şi-o datorie supremă a sa, faptă cu temei în istorie, chiar dacă atunci vremurile nu erau pregătite pentru consolidarea sa. Unirea sub Mihai Viteazul a constituit, în ciuda timpului scurt cât a durat, o confirmare, devenind şi exercitându-se ca o forţă de-a lungul veacurilor, până la definitiva ei înfăptuire în 1918, prin desăvârşirea şi statornicirea într-un singur stat a unităţii naţionale a românilor.

Acţiunea unificatoare a lui Mihai Viteazul a fost în bună măsură rezultatul titanismului unei personalităţi îndreptăţită să figureze printre marii fii ai Renaşterii şi ai omenirii. El reprezintă, la rându-i,

capacitatea românilor de a-şi înscrie virtutea în istoria lumii, Mihai reuşind aici, în sud-estul Europei, ceea ce nu putuse nimeni realiza, de-vansând istoria prin forţa personalităţii sale, prin tăria gândului şi-a braţului său, nu cu un deceniu sau două, ci cu secole. Este domnul român care a înspăimântat Istanbulul, viteazul ale cărui raiduri armate în Balcani aduceau teamă otomanilor, care la Călugăreni a provocat o mare înfrângere imperiului, care a unit ţările române şi – ajutat – ar fi putut să înfrângă ostile imperiale în asemenea mod încât să revizuiască statutul existenţei otomane în aceste părţi ale Europei.

Dar n-a fost sprijinit.

Dimpotrivă.

Pe el, care a stăpânit ca nimeni altul vremurile, l-au pizmuit oamenii, el care şi-a biruit irezistibil duşmanii – cei pe care îi ştia duşmani, a fost zădărnicit şi până la urmă pierdut de prieteni, de fapt de cei pe care trebuia să-i considere prieteni.

A fost un mare om care din nefericire a evoluat printre mărunţi copleşiţi de ura şi de ambiţii, geloşi şi temători faţă de titanismul său autentic. Eroul n-a avut ambiţia strălucirii deşarte, el şi-a trăit firesc puterea de-a înfăptui, la dimensiunile istoriei.

„Capodopera” lui Mihai Viteazul o reprezintă unirea Munteniei, Transilvaniei şi a Moldovei, creaţie a titanismului său, înzestrată, ca orice capodoperă, cu nemurire. Deoarece unirea înfăptuită de marele domn a trăit vie în conştiinţa românilor, îndemnându-i la fireasca ei statornicire. N-a venit degrabă, dar a venit totuşi, la capătul unui proces în care Mihai Viteazul deţine un rol istoric.

Într-o epocă de dominanţă antropocentrică, de exaltare a individualităţii, Mihai Viteazul reprezentase, pe planul îndrăznelii gândurilor şi-a capacităţii de înfăptuire a planurilor sale, o energie epocală, produsă de vremuri şi manifestată printr-un om spre a duce vremurile înainte cu secole. Prin această capacitate şi prin amploarea rolului său manifestat pe plan politic-militar, Mihai Viteazul se înscrie alături de ceilalţi titani ai Renaşterii, fiecare fiind expresie a unei energii prin care în individualităţi se manifestau acumulări istorice. Mihai, titan al Renaşterii, om de pe aceste meleaguri, îndeplinise strălucit un legat al neamului, nu mai depindea de el urmarea, dar era aşteptat în mod firesc urmaşul sau dacă nu urmaşul, actul. Şi aşteptarea aceasta se simte în opera cronicarilor noştri dăruiţi ideii de unitate, pe

care o demonstrează şi către care năzuiesc ca întreg poporul nostru.

Marii cronicari români: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Necul-ce, Constantin Cantacuzino reprezintă, prin ideile şi activitatea lor, umanismul românesc din secolul al XVII-lea. Cu studii la şcoli din Polonia sau Italia ei subliniază în spirit umanist latinitatea poporului român, îi demonstrează unitatea prin origine şi limbă şi fac simţită aspiraţia către unitate politică de care erau animaţi românii de pretutindeni.

Primul este marele vornic Grigore Ureche (1590 – 1647). Fostul student de la Lvov îşi scrie cronica pornind de la 1359 – aşadar de la descălecatul Moldovei şi ajunge la Aron Vodă, adică în 1594 – 1595. În limba românească, cea vorbită şi înţeleasă de popor, el scrie „că de la Râm ne tragem” şi demonstrează că aşa stau lucrurile dând temeiuri luptei pentru unitate, datorie a românilor faţă de istorie, de neamul şi ţara lor.

„Gligore Ureche”, cum se desemna el în *Predoslovie*, a repus în circulaţie şi a susţinut în *Letopiseţul Ţării Moldovei de când s-au descălecat ţara şi de cursul anilor şi de viaţa domnilor care scrie*

de la Dragoş Vodă până la Aron Vodă ideea unităţii românilor din Moldova, Ţara Românească şi Transilvania. „Rumânii, câţi se află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc sunt cu moldovenii şi de la Râm se trag”, scriind, asemenea lui Nicolaus Olahus, despre virtutea românilor, despre bogăţiile şi frumuseţea locurilor. În opera lui Grigore Ureche, ca şi a celorlalţi cronicari, este manifestată preţuirea culturii, idee de factură umanistă, a culturii cu rol însemnat în înfrumuseţarea vieţii şi perfecţionarea naturii umane. Cât priveşte concepţia sa asupra istoriei, sunt de observat valori în sensul laicizării ei, de vreme ce în istorie nu acţionează doar „voia lui Dumnezeu”, ci şi omul, eroul, deci conducătorul, în speţă domnitorul şi alături de el ceilalţi. oameni: „moldovenii”, par pe primul plan este – şi aici din nou concepţia umanistă – eroul, personalitatea capabilă să înfăptuiască, să determine victorii prin virtuţile ei excepţionale.

În vechile cronici determinantă apărea divinitatea, chiar dacă acţiona prin eroi; Ureche se ridică de la această concepţie şi-l arată pe erou în funcţie de priceperea sa în ale armelor sau în planurile de bătaie, de „meşteşug”, de alianţe, de

vitejia oştenilor. Iată-l referindu-se la „Războiul lui Ştefan Vodă când s-au bătut la Podul înaltu cu turcii (…). Într-acea vreme, Mehmet, împăratul turcesc, armând 120.000 de oaste a sa şi oaste tătărască şi muntenească să meargă cu Radu Vodă, au trimis asupra lui Ştefan Vodă. fără Ştefan Vodă, având oastea sa gata 40.000 şi 2000 de Ieşi ce-i venise într-ajutor cu Buciatki de ia craiul Cazimir, şi 5.000 de unguri ce-i dobândise de la Mateiaş, craiul unguresc, le-au ieşit înaintea turcilor din sus de la Vaslui, la Podul înalt, pre care i-a biruit Ştefan-Vodă, nu aşa cu vitejia cum cu meşteşugul, ca întâi au fost învăţat de au pârjolit iarba pretutindenea, de au slăbit caii turcilor cei gingaşi (…)” (după *Antologia gândirii româneşti*, op. cit., p. 40).

Nu i-au scăpat nedreptăţile, el a scris: „Pre Moldova este acest obicei de pier făr’ de număr, făr’ de judecată, făr’ de leac de vină, însăşi păraşte, însăşi umple legea şi de acest noroc Moldova nu scapă”, consemnând dramatice realităţi, de care ţara şi oamenii ei, cei mulţi, aveau să sufere încă veacuri.

A scris sugestiv, cu virtute artistică, Ureche fiind socotit, pe bună dreptate, printre făuritorii limbii literare române. El, ca şi cei ce i-au urinat.

Miron Costin (1633 – 1691) este autorul *Letopiseţului Ţării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, adică istoria Moldovei de acolo de unde a ajuns Grigore Ureche, până la 1661, scrisă pe temeiul unor surse istorice, dar în acelaşi timp relatând evenimente trăite.

Trecut prin şcoli înalte, cu o formaţie profundă şi complexă, este bun cunoscător al limbii latine, ceea ce-i dă posibilitatea folosirii unor surse greu accesibile lui Ureche. În operele lui Miron Costin sunt relevate temeiuri ale unităţii poporului român pornind de la origine, trecând la limbă şi spiritualitate, la modalităţi caracteristice şi comune de existenţă. Scriind *De neamul Moldovenilor*, *din ce ţară au ieşit strămoşii lor*, Miron Costin afirmă unitatea poporului român şi o demonstrează. Faptele pun în valoare fără dubiu ideea, cronicarul având conştiinţa datoriei de a o face pentru vremea sa şi pentru viitor, convins de rosturile educative ale istoriei, de posibilul efect asupra urmaşilor, în *De neamul moldovenilor* el se referă firesc la neamul „moldovenesc şi muntenesc şi câţi sunt şi în ţările ungureşti cu acest nume, români”, conştient că îndeplineşte datoria de a face cunoscut adevărul, pentru că „a lăsa iarăşi nescris, cu mare

ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, este inimii durere”. Umanistul îşi face datoria şi omul de litere scrie admirabil: „Biruit-au gândul să mă apuc de această treabă, să scot lumii la vedere felul neamului, din ce izvor şi seminţie sunt lăcuitorii ţării noastre (…), că toţi un neam şi o dată descălecaţi sunt”.

Erudit mândru de originea neamului său, patriot conştient de unitate şi de necesitatea de a o pune în lumină, Miron Costin arată că în ciuda împărţirilor politico-administrative de atunci, a faptului că poporul nostru vieţuia în trei ţări, nu putea fi tăgăduită unitatea spirituală. Oriunde ar fi, sufletul le este una, ca şi numele de român: „rumân sau romanus, care nume acest popor l-a păstrat întotdeauna între dânşii (…) până astăzi, acelaşi nume este îndeobşte dat muntenilor şi moldovenilor şi celor ce locuiesc în ţara Transilvaniei” (Din *Cronica ţărilor Moldovei şi Munteniei* – 1677). Ideea este prezentă şi în *De neamul moldovenilor* (1686 – 1691): „Măcar a dară că şi la istorii şi la graiul şi streinilor şi în de sine cu vreme, cu veacuri, cu primenele au şi dobândesc şi alte numere (nume, *n.n.*), iară aceia carile este vechi nume stă întemeiat şi înrădăcinat: rumân. Cum vedem

că, măcar ci că ne răspundem acum moldoveni, iară nu întrebăm: „ştii moldoveneşte?”, ce „ştii româneşte”, adică râmleneşte (...). Stă dară numele cel vechi ca un temei neclintit, deşi adaug ori vremile îndelungate, ori străinii adaug şi alte numere, iar cela din rădăcină nu se mută”. Numele, limba, obiceiurile, demonstrează originea latină şi unitatea poporului român. Miron Costin nu uita fapta, cu adânci rezonanţe în conştiinţele româneşti, prin care Mihai Viteazul înfăptuise un deziderat intim şi grăbise cu secole istoria.

Cele scrise admirabil de Miron Costin, cu forţă de convingere reieşind din tăria argumentelor şi căldura expunerii, au fost aşternute, după cum arată: „să hie de învăţătură”. Tuturor: domnilor, boierilor, oamenilor de rând, el avându-i în vedere pe toţi, ştiindu-se că: „cine urmează pe cel cinsteş, cinstit, cine urmează pre cel rău, este şi rău se va săvârşi”. Caută să educe în spirit umanist o etică superioară: „Fericiţi sunt împăraţii, craii, domnii care domnesc aşa să nu le hie de cei mici niciodată sfială”, blamând „nesăţioasă hirea domnilor spre lăţire şi avuţie oarbă”, aşadar dorinţa de acaparare. Ctitor de limbă românească, preţuită, îmbogăţită şi înfrumuseţată de

el, a scris şi în versuri. Este autorul poemului filosofic *Viaţa lumii* (1672).

Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară; Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorc iară. Trece veacul desfrânat, trec ani cu roată, Fug vremile ca umbra şi nicio poartă A le opri nu poate (...) *Fum şi umbră sunt toate, visuri şi părere. Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere*?

Dar în această trecere, firească, inexorabilă, omul are responsabilităţi, faptele păstrează numele prin renume:

Orice faci, fă şi caută sfârşitul cum vine. Cine nu-l socoteşte nu petrece bine. Sfârşitul ori laudă, ori face ocară.

Multe începuturi dulci, fârşituri amară. Sfârşitul cine caută vine la mărire, Fapta nesocotită aduce pieire.

Ne-a reînviat istoria şi ne-a îmbogăţit limba şi cel de-al treilea mare cronicar din Moldova, Ion Neculce (1672? – 1745) prin *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija Vodă până la a doua domnie* a *lui Constantin Mavrocordat* (1745) şi prin acele o *seamă de cuvinte*, legende ale ţării, în număr de 42, culese de el şi prelucrate cu talentul prin care a rămas în istoria

culturii noastre fostul hatman şi sfetnic al lui Dimitrie Cantemir. Spre bătrâneţe, schimbând spada cu pana, îndemnat de autentică înzestrare scriitoricească Neculce a lăsat pagini nemuritoare, cu valoare de document istoric şi totodată cu vie capacitate de iradiere artistică.

Receptiv la tezaurul de înţelepciune populară, la tradiţii, legende, la adevărul istoric conţinut de acestea şi la expresie el a aşezat în fruntea *Letopiseţului* său pomenitele o *seamă de cuvinte*, legende „ce sunt audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrâni, şi în letopiseti nu sunt scrise”. Prin frumuseţea limbii şi adâncimea cugetării, prin valoarea lor artistică ele şi-au câştigat rol de sursă în literatura modernă. Cu admirabilă expresivitate a scris, înscriind-o în conştiinţa urmaşilor ca pe o vreme de obidă şi foc, despre domnia Ducăi-Yodă, celui bătrân care: „nu cheltuie ca un domnu’ după putinţa ţării, şi vre să cheltuiască ca un craiu”. „Şi-i băte pe zlotaşi cu buzduganul, de au omorât vreo doi-trei. Deci văzând că mor de buzdugan, au făcut un bătu în opt muchii, de băte pe boieri şi pe zlotaşi cu băţul (…) Că era pline închisorile de boieri şi grosurile de cei săraci, de-i băte şi căznie cu capeteli pen garduri, şi

leşinaţi de foame, şi bărbaţi şi. femei. Şi murie prin grosuri”. „Pentru acea vrăjmăşie şi groază ce-i împlusă inema diiavolul de lăcomia ce ave, urât-au toţi pe Duca Vodă. Şi să ruga toţi lui Dumnedzău să-i mântuiască de mânuie lui şi-l blăstăma de la mic pân’ la mare”. Dar ca Duca au fost şi alţii, mulţi alţii, că l-au făcut pe Ion Neculce să exclame şi să rămână în vreme durerea sa: „oh! oh! oh! săracă ţară a Moldovei, ce nărocire de stăpâni c-aceştia ai avut!”

Pe Neculce istoric l-a făcut povestitorul, iar literatura română l-a reţinut printre ctitorii ei prin înzestrarea dusă până la valori de artă, prin stilul său definit, prin bogăţia coloristică şi capacitatea sugestivă a limbajului autentic al veacului în care a trăit, dar totodată de o prospeţime pe care nu i-au luat-o veacurile ce au urmat. Este admirabil cum valorifică Neculce cele „audzite din om în om”, cu câtă plăcere reînvie, cu câtă plasticitate o face când portretizează, cât de intim implică fantezia, cum gradează faptele, încarcă şi dezleagă. Şi toate într-un stil de o cuceritoare oralitate, impregnat, ca şi limbajul, de viul popular. Totul la Neculce este de un deplin firesc, al său, al epocii, dar parcă şi al vremurilor dinainte şi dintotdeauna şi prin toate

accesibil nouă, întotdeauna.

A scris despre vremi şi despre oameni, a imprimat în conştiinţa neamului timpurile vrăjmaşe şi nedrepte ale Ducăi-Vodă, a cuprins şi redat literar, cu specifică amploare, o situaţie cu aspect de dramă a unei colectivităţi. Totodată, a făcut cunoscute şi simţite drame ale unor persoane, aşa cum este aceea, de mare interes literar în transpunerea lui Neculce, a celui ce-a fost Neculai Milescul, spătarul. „Deci Ştefăniţă-Vodă, cum au văzut băţul cu cărţile, s-au pre mâniat şi l-au adus pre acel Niculai Milescul înaintea lui, în casa ce mică, şi au pus pre călău de i-au tăiat nasul. Şi n-au vrut să-l lase pe călău să-i taie nasul cu cuţitul lui (de) călău, ce cu hangerul lui Ştefăniţă-vodă i-au tăiat nasul. După aceea, Neculai Cârnul a fugit în Ţara Nemţească şi au găsit acolo un doftor de-i tot slobozia sângeli din obraz şi-l boţie la nas, şi aşe din dzi în dzi sângele se închega, de i-au crescut, nasul la locu', de s-au tămăduit". Este spătarul Milescu care ajunge "la Moscu", la împăratul Alecsii Mihailovici, apoi în China (Chitai) unde Milescu trimis de „împăratul din Moscu, la mareli împărat al chitailor (…) multe lucruri de mirat au vădzut".

Neculce face simţit surghiunul lui Milescu în

Sibir şi se bucură apoi de cinstea în care va fi ţinut de Petru Alecseevici, fostul său elev, care ajuns „împăratul Moscului” „l-au luat iară în dragoste şi în milă şi l-au pus iar sfetnic”. Neculce portretizează eroii prin elemente definitorie, îi pune în situaţii concludente pe care le prezintă succint, fermecător în descripţie şi înţelept în comentariu.

Originalitatea scriitorului Neculce îi dă loc aparte printre cronicari, îl aşază printre ctitorii prozei literare româneşti şi îl consacră ca povestitor. Universul recreat de Neculce în opera sa literară a devenit sursă de valori pentru alţi mari scriitori.

În Muntenia despre trecutul ţării şi al neamului au scris: Radu Popescu – *Istoriile domnilor Ţării Româneşti* (1290 – 1728), Radu Greceanu – *Cronica oficială a domniei lui Constantin Brâncoveanu*. A fost scrisă, de asemenea, *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 până la 1717*, operă a unui autor necunoscut. În Ţara Românească, umanismul a fost ilustru reprezentat de stolnicul Constantin Canta-cuzino (1650 – 1716). Şcolit în Italia, la Padova, a călătorit în principalele oraşe de cultură ale Europei fiind unul dintre erudiţii epocii. În opera sa slujeşte ideile devenite dominante ale spiritualităţii româneşti

în secolul al XVII-lea, a comunităţii de origine şi de limbă a poporului român, a unităţii sale. De asemenea, s-a remarcat, că el emite şi susţine continuitatea romanică pe meleagurile unde s-a format şi a vieţuit poporul român„Fără noi într-alt chip de ai noştri şi de toţi câţi sunt rumâni ţinem şi credem, adeverindu-ne clin mai aleşii şi mai adevăraţii bătrâni istorici şi de alţii mai încoace, că valahii, cum le zic ei, iar noi, rumânii, suntem adevăraţi romani şi aleşi romani în credinţă şi în bărbăţie, din care Ulpie Traian i-au aşezat aici în urma lui Decheval, dupre ce de tot l-au supus şi l-au pierdut; şi apoi şi alalt tot şireagul împăraţilor aşa i-au ţinut şi i-au lăsat aşezaţi aici şi dintr-aceloru rămăşiţă se trag până astăzi rumânii aceştia. Însă rumânii înţeleg nu numai ceştia de aici, ci şi din Ardeal, care încă şi mai neaoşi sunt, şi moldovenii şi toţi câţi şi într-altă parte se află (…) Ce clară aceşti, cum zic, tot români îi ţinem, că toţi aceştia dintr-o fântână au izvorât şi curii” (*Istoria Ţării Româneşti întru care se cuprinde numele ei cel dintâi şi cine au fost locuitorii ei* atunci – 1716).

Pe Miron Costin l-a ucis Constantin Cantemir în urma unor intrigi de curte. Constantin Cantacuzino a fost strangulat de turci din pricini politice.

Continuitatea cărturărească n-avea să se piardă însă în ţările române unde se vor ridica alte personalităţi culturale de autoritate, în 1714 Dimitrie Cantemir devenise membru al Academiei de ştiinţe din Berlin, el autorul unei opere de prestigiu internaţional cum era şi este *Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae*.

Format în spiritul ideilor umaniste, despre Dimitrie Cantemir se poate spune că a fost un reprezentant târziu al umanismului şi totodată un om al secolului luminilor. La sfârşitul veacului al XVII-lea şi la începutul celui de al XVIII-lea el încheie strălucit o perioadă şi deschide alta. Personalitatea scriitorului, istoric şi filosof, scurtă vreme domn al Moldovei, reprezintă rezultatul unui proces evolutiv în care scriitori istorici creaseră valori încununate prin ceea ce va marca multilateral opera lui Dimitrie Cantemir. În acest sens sunt grăitoare scrierile sale referitoare la români şi la locurile lor de baştină, la trecutul lor sau viaţa din zilele sale. În ordine cronologică se înşiruie: *Istoria ieroglifică* (1705), *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae* (*Descrierea statului vechi şi de azi a Moldovei*) din 1714 şi *Hronicul vechimii a româno-moldovlahilor* (1723).

Istoria ieroglifică, scrisă în limba română, este un roman alegoric, cu valori de pamflet. Aici, prin personaje cu nume de animale, tânărul Cantemir acuză boierii neomenoşi şi apucători care trăiesc pe seama „albinelor”, aşadar a poporului muncitor. Prin alegorie Dimitrie Cantemir dezvăluie şi ia atitudine împotriva situaţiei pe care o semnala şi Ion Neculce plângând „săracă ţară a Moldovei” căzută pe mâna domnilor făcutori şi răi, cum era Duca Vodă. Fiecare o va face însă de pe poziţia sa, boierul de rang înalt se plânge de domni, în timp ce feciorul şi fratele de domn, el însuşi viitor domn, Dimitrie Cantemir, arată răutatea boierimii. O stare de lucruri reieşea şi dintr-o operă şi din cealaltă şi anume situaţia grea a „albinelor”, cum va spune Cantemir poporului sau a „săracilor”, cum îi numea Ion Neculce pe cei jefuiţi de domni, dar şi de boieri.

Dimitrie Cantemir reliefează cu pregnanţă literară ideea ce stăruia în mintea multor români şi în fiinţa neamului, neaşternută însă pe hârtie ca un îndemn decât de tânărul scriitor, aceea că doar în unirea românilor stă posibilitatea de a scăpa de pretenţiile care deveneau înrobitoare ale otomanilor. Trebuie remarcat că la un secol de la înfăptuirea

unirii, sub Mihai Vodă Viteazul, un alt conducător român va gândi la unirea neamului ca la o posibilitate de salvgardare a fiinţei româneşti, de scoatere din situaţia tot mai greu de suportat, de continuă spoliere şi de suspiciune, de intervenţie brutală otomană în treburile interne ale ţărilor române.

Tânărul care de la vârsta de 15 ani vieţuieşte ca ostatec la Istanbul, ca semn viu de credinţă a tatălui său, Constantin Cantemir, apoi a fratelui său Antioh, vedea cât aur, scos prin munca „albinelor” şi din bogăţia Moldovei, înghiţeau curtea otomană şi acoliţii, gândind că oricât de bogată ar fi fost „săraca ţară a Moldovei” şi de muncitori oamenii ei, nesăţioasele pretenţii aveau s-o ducă la sleire. De aceea el, crescut în capitala imperiului, om de încredere al atâtor notabilităţi, cu relaţii sus puse şi sigure, nu s-a gândit la ceea ce i-ar fi fost lui la îndemână, ci ţării. Şi a găsit că cel mai nimerit lucru este să se apropie de ţarul Petru al Rusiei, sperând ca prin luptă unită să pună capăt suzeranităţii otomane şi pretenţiilor. fără frâu ale imperiului şi-a sumedeniei de dregători corupţi. Cu ţarul Petru a semnat un tratat conţinând garanţii de existenţă demnă pentru Moldova, deci de independenţă în raport cu o mare putere. Se

prevedea, de asemenea, instaurarea eredităţii în conducerea ţării pentru a pune capăt intrigilor şi luptelor boiereşti şi imixtiunilor, ştiindu-se ce însemna obţinerea domniei şi a tuturor confirmărilor otomane, râurile de aur care curgeau cu acest prilej către Istanbul. Stănileştii (1711) au năruit însă planurile lui Dimitrie Cantemir, obligându-l să treacă în Rusia unde a rămas până la moarte.

În Rusia fiind a întocmit, la cererea Academiei de ştiinţe din Berlin, *Descriptio Moldaviae* (titlu prescurtat), monografie de amploare privind geografia, istoria, viaţa poporului, problemele sale şi perspectivele. În această lucrare cu caracter patriotic, scrisă cu dragoste pentru ţara de care era din nou departe, cum fusese spre durerea sa mai totdeauna, Dimitrie Cantemir pune în lumină urmările grave ale imixtiunii turceşti în treburile statului şi în viaţa oamenilor de la noi, arătând necesitatea istorică şi răspunderea umanitară a înlăturării sale. O făcea în faţa unui înalt for ştiinţific european, cu ghidul, desigur, la ecoul celor relevate de el şi la posibilele efecte. A scris, se ştie, *Historia incrementorum atque decrementorum* aulae *othomanicae* (171C), arătând în decădere statul feudal militar care spolia de atâta

vreme poporul său şi-atâtea alte popoare ale Europei. Istoria a confirmat concluziile cu caracter de previziune ale lui Dimitrie Cantemir, nu mai înainte însă ca imperiul să provoace noi vărsări de sânge şi oameni mulţi să plătească cu viaţa. Chiar în anul 1716, ne amintim, stolnicul Constantin Cantacuzino era strangulat de către turci, după ce cu doi ani mai înainte Constantin Brâncoveanu, domnul Ţării Româneşti, fusese ucis la Istanbul, el şi cei patru feciori ai săi.

Din 1723 datează *Hronicul vechimii a româno-moldovlahilor*, istorie a românilor în care eruditul, cu acces la surse mai bogate decât oricare dintre înaintaşii săi în istoriografia românească, aduce trecutul ca argument pentru prezentul şi viitorul românilor, arătând cât de îndreptăţită le este aspiraţia la o viaţă demnă într-un stat independent. Este, de fapt, ideea dominantă a activităţii istoricului Cantemir.

Alături de operele principale amintite, altele dau noi dimensiuni personalităţii umanistului Dimitrie Cantemir, totodată reprezentant de seamă – cum spuneam – al secolului luminilor. A scris în 1698 dezbaterea: *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul*. Redactată în

limba română, a fost tradusă tot de el în limba greacă. În 1700 a aşternut în limba latină *Sacrosanc*taie *scientiae indepingibile imago* (*Imaginea tainică a ştiinţei sacre*), de asemenea în limba latină, în 1701, *Compendiolum universae logices institutiones* (*Mic compendiu de logică generală*) „un rezumat al logicii formale, rezumat care reflectă, ceea ce de altminteri enunţă în termeni expreşi în prefaţă, convingerea autorului în puterea gândirii de a descoperi adevărul prin mijloace raţionale” (Al. Popescu în *Antologia gândirii româneşti*, op. cit., p. 68). Din 1714 datează *Monarchiarum phisica examinatio* (*Interpretarea naturală a monarhiilor*), de asemenea, mai târziu, în 1720, *Sistema religionis mahomedanae* (*Sistemul religiei mahomedane*), de fapt o contribuţie însemnată pe tema civilizaţiei islamice. Are lucrări şi în domeniul muzicii.

Românii au dat epocii un prestigios sinolog, pe Nicolae Milescu (1636 – 1708), cunoscut cititorilor prin o *seamă de cuvinte* ale lui Neculce. Lui i se datorează *Jurnalul siberian* şi *Documentul de stat şi descrierea Chinei*, lucrare de notorietate. Totodată, nu fără legătură cu spiritul vremii (să ne amintim de acţiunea anterioară similară a lui Erasm) a tradus în

limba română *Noul Testament*, a aşternut consideraţii pe teme filosofice şi religioase.

Datorită dezvoltării meşteşugurilor şi comerţului, a creşterii rolului păturilor orăşeneşti active, în contextul domniei bine intenţionate şi îndelungate a lui Constantin Brâncoveanu (1688 – 1714), domn cu preţuire pentru cele ale sufletului şi dragoste pentru frumos, în Ţara Românească se produce, în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea şi la începutul celui de-al XVIII-lea, înflorirea care a definit şi a înscris în istorie epoca brâncovenească. Spiritualitatea românească se afirmă pe planuri multiple, în domeniul arhitectonic, al picturii murale şi artelor decorative. De asemenea, se scriu şi se tipăresc cărţi, se difuzează cultura prin şcoli, cum este cea de la Sf. Sava. Ctitoriile brâncoveneşti sunt nenumărate, de la mănăstiri şi biserici, la palate, şcoli şi tiparniţe, ridicate pretutindeni întru slava frumosului, împodobite cu valori care vorbesc o dată mai mult despre capacităţile de creaţie ale neamului, de spiritualitatea şi gustul său evoluat.

În epoca brâncovenească, dovadă a preţuirii pentru cuvântul scris, funcţionau nu mai puţin de cinci mari tiparniţe, la: Bucureşti, Târgovişte, Snagov,

Buzău şi Râmnicu Vâlcea, la care lucrau oameni de cultură ca: Antin Ivireanu, Mitrofan al Buzăului, ieromonahul Damaschin şi alţii. Ei au tipărit, în condiţii grafice admirabile, cărţi în limba română, în greacă şi slavonă, dar şi în arabă. De altfel, dovadă a nivelului cultural şi al capacităţii editorilor români, a faptului că Ţara Românească devenise un important centru de difuzare a culturii, este că de aici sunt trimise tipografii la Alep în Siria şi la Tiflis în Georgia. Aşadar, în limba română şi în alte limbi se tipăreau cărţi diferite, religioase sau laice, cele din urmă menite să formeze tineretul prin cunoştinţe de istorie, geografie, fizică, matematică etc.

Epoca brâncovenească impune câteva palate de încântătoare şi specifică armonie arhitectonică, îmbinând valori tradiţionale autohtone cu elemente orientale şi mai ales de factură italiană renascentistă, cum sunt palatele de la Mogoşoaia sau de la Potlogi, complexul de la Hurez, casa domnească şi biserica. Sculptura decorativă, mai bine-zis ornamentaţia sculptată, este de rară fineţe, se integrează arhitecturii şi dă farmec aparte monumentelor. Epoca şi-a înscris originalitatea şi prin operele de sculptură în lemn, cum este, spre exemplu, tâmpla de la Arnota,

creată la sfârşitul secolului al XVIII-lea, admirabil ansamblu decorativ rezultând din varietatea reprezentărilor, inspirat executate, cu o minuţiozitate siderantă. În lemn epoca brâncovenească ne-a lăsat adevărate broderii, precum a făcut să ne rămână strălucitoare broderii în fir de aur, argint şi mătase reprezentând în istoria artelor româneşti ultima perioadă de înflorire a unei arte statornicite în existenţa noastră, în ceea ce priveşte pictura, epoca, fără a lăsa creaţii deosebite, instaurează valorile realiste.

Prin tot ceea ce a stimulat şi a susţinut, prin ceea ce s-a înfăptuit din porunca şi sub oblăduirea sa, spre fala neamului pentru care n-a pregetat să-şi dea viaţa sa şi pe a feciorilor săi, Constantin Brâncoveanu, omul care şi-a onorat până în ultima clipă calitatea de conducător, „cu nume în cartea ţării”, este, de asemenea, o personalitate remarcabilă, de factură renascentistă.

Fenomen complex de renaştere spirituală, manifestată pe multiple planuri, îl reprezintă, în secolul al XVIII-lea, atitudinea românilor din Transilvania unde lor, originari şi statornic majoritari pe meleagurile lor, li se furaseră fireştile drepturi. Cei

care dau glas conştiinţei şi formulează revendicările naţiunii române sunt cărturarii pe care unitatea de vederi şi atitudinea comună, dragostea de neam şi de dreptate i-au unit şi i-au definit în ceea ce s-a numit şi se numeşte *Şcoala ardeleană*. Sunt cei care, în procesul continuu al afirmării spirituale a românilor de pretutindeni, îşi înscriu, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, contribuţia pe planul istoriografiei naţionale, dau ideilor lor adevărată forţă materială în lupta seculară a românilor intensificată prin opera lor. Ei şi principalele lor creaţii sunt: Samuil Micu, *Elementa linguae daco-romanae sive valahicae*; Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*; Gheorghe Şincai, *Cronică a românilor şi a mai multor neamuri*. Nu sunt singurii, dar ei sunt principalii, ei dau personalitate şcolii, de filiaţie renascentistă, chiar dacă se manifestă în secolul al XVIII-lea. Spiritualitatea cărturarilor care au constituit Şcoala ardeleană este umanistă, ei urmează cronicarilor moldoveni şi munteni în acţiunea comună, tot mai amplă, mai intensă şi mai susţinută, de afirmare şi de transmitere a ideilor de romanitate şi unitate. Constantin C. Giurescu şi Dinu C. Giurescu observa însemnătatea pe care cărturarii transilvani o

atribuie culturii, cu valoare de înnobilare spirituală a oamenilor şi în înfrăţirea popoarelor, idei evident de esenţă renascentistă. Permanenţă, s-ar putea spune? permanenţă cu valoare de impuls, idee nemuritoare făcută să biruie în ciuda tuturor opreliştilor. Micu, Maior, Şincai, ca şi alţi cărturari români din secolul al XVIII-lea, din Transilvania sau din celelalte provincii istorice, se înrâuresc cu „luminismul”, sunt şi ei fii ai spiritualităţii a ceea ce s-a numit „epoca luminilor”, dar în acţiunea lor e integrată intim, cu valoare specifică de impuls, energia renascentistă.

Prin cei numiţi, pomeniţi în carte şi prin mulţi alţii, toţi cei care i-au ajutat să înfăptuiască pe plan artistic-cultural sau politic-militar prin oameni ai lor, ţările române au fost prezente în Renaştere. Trăiesc prin spiritualitatea lor, multe într-o materialitate de care se pot bucura cei de azi, aşa cum s-au bucurat înaintaşii şi se vor bucura cei din viitor. Şi n-am prefirat în acest capitol toate posibilele valori, pentru că valori mai sunt în monumente şi în cronici, în fapte măreţe cu rezonanţe peste vreme. Noi n-am dorit decât să reamintim o realitate a istoriei noastre şi-a locurilor strămoşeşti, să întoarcem gândul către manifestări ale geniului în a cărui plămadă odată cu

destoinicia dacică s-a aflat „virtus romana” şi care s-a călit aici, pe meleaguri dintre cele mai frumoase şi mai bogate clin lume, moştenite de la înaintaşi şi păstrate din moşi strămoşi de cei care s-au ştiut şi s-au numit români, au fost legaţi tot timpul prin origine şi spiritualitate, şi-au manifestat unitatea, au păstrat-o şi au înfăptuit-o deplin.

BIBLIOGRAFIE:

Alpatov, Mihail – *Istoria artei*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Chabas, J. - *Istoria literaturii spaniole*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Comarnescu, Petru – *Voroneţ*, ed. a II-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Constantinescu, N. – *Mănăstirea Putna*, ed. a II-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Constantin, Paul – *Michelangelo* (1475 – 1564), Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957.

Drimba, Ovidiu – *Leonardo da Vinci*, Editura Albatros, Bucureşti, 1967.

Erasm – *Elogiul nebuniei sau Cuvântare spre lauda prostiei*, Editura ştiinţifică. Bucureşti, 1959.

Faure, Elie – *Istoria artei*, vol. I – IV, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

Gheorghiu, Mihnea – *Scene din viaţa lui Shakespeare*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1958.

Gheorghiu, Octavian – *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1963.

Giurescu, C. Constantin, Giurescu, C. Dinu - *Scurtă istorie a românilor*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Huizinga, Johan – *Erasm*, Prefaţă şi tabel cronologic de Cornelia Comorovschi, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Kott, Jan – *Shakespeare*, *contemporanul nostru*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.

Kuzneţov, B.G. - *De la Galilei la Einstein*, Editura Politică, Bucureşti, 1966.

Maghidovici, I.P. – *Istoria descoperirilor geografice*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1959.

Muzicescu, Maria Ana – *Mănăstirea Suceviţa*, ed. a II-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Nicolescu, Corina – *Mănăstirea Slatina*, ed. a II-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Oţetea, Andrei – *Renaşterea*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1964.

Papu, Edgar – *Giordano Bruno*, Editura Fundaţiilor, Bucureşti, f.a.

Rabelais – *Gargantua*, Traducere, note, comentarii şi indice de Romulus Vulpescu, Studiu introductiv de N.N. Condeescu, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1962.

Raveica, Titus – *Giordano Bruno*, Editura Junimea, Iaşi, 1974.

Sabetai, I. - *Leonardo da Vinci*, ed. a II-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Shakespeare, W. - Opere, vol. I – XI, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1955 şi urm.

Teodorescu, Aurel – *Michelangelo*, Editura Meridiane, Bucureşti, 19G8.

Vallentin, Antonina – *Leonardo da Vinci*, vol. I – II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

Vasari, Giorgio – *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Vega, Lope de – *Comedii*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1962.

Zweig, Ştefan – *Triumful şi destinul tragic al lui Erasm din Rotterdam*, traducere şi note de Emeric Deutsch, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

*

— *Antologia gândirii româneşti*, secolele XV – XIX, partea I; colectivul de redacţie: Acad. C.I. Gulian, redactor responsabil, S. Ghiţă, N. Gogoneală, C. Joja, R. Pantazi, şi Al. Popescu.

— *Giordano Bruno*, *Galilei*, *Campanella* (texte filosofice), cu studii introductive de C.I. Gulian şi I.

Banu, Editura de stat pentru literatură ştiinţifică şi didactică, Bucureşti, 1951.

— *El Greco*, Antologie de texte, selecţia imaginilor, cronologia Ioan Horga.

Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

— *Michelangelo pictor*, antologie de texte, Editura Meridiane, Bucureşti.

— *Istoria ilustrată a picturii*, ed. a III-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

— *Jurnalul de bord al lui Cristofor Columb*, Studiu introductiv de Paul Alexandru Georgescu, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1961.

— *Rafael*, Antologie de texte, selecţia imaginilor şi cronologia Vasile Florea.

Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

— *Tiţian*, Antologie de texte, selecţia imaginilor şi cronologia, Venera Rădulescu, ed. a II-a, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

— *Umanistul Nicolaus Olahus* (Nicolae Românul). Texte alese, studiu introductiv şi note: I.S. Firu-Corneliu Albu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

N. B. Citatele fără trimiteri din volum sunt redate după antologiile de texte sus-menţionate şi respectiv din *Jurnalul de bord al lui Columb*.

CUPRINS

Cuvânt înainte despre eroii cărţii şi despre Renaştere / 5

Leonardo da Vinci / 12

Rafael / 27

Michelangelo / 37

Columb / 53

Erasm din Rotterdam / 76

Titian / 91

Rabelais / 102

El Greco / 116

Giordano Bruno / 125

Lope de Vega / 142

Shakespeare / 153

Galileo Galilei / 169

Personalităţi din ţările române / 185

Bibliografie / 214

Apărut 1985. Format 70X100/16. Coli tipo 13, 50.

Bun de tipar la: 29. XI.1985.

Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov nr. 1

IAŞI – ROMÂNIA